

مكتبة السينما المصرية (٣)
العنف في السينما
ـحمود قاسم

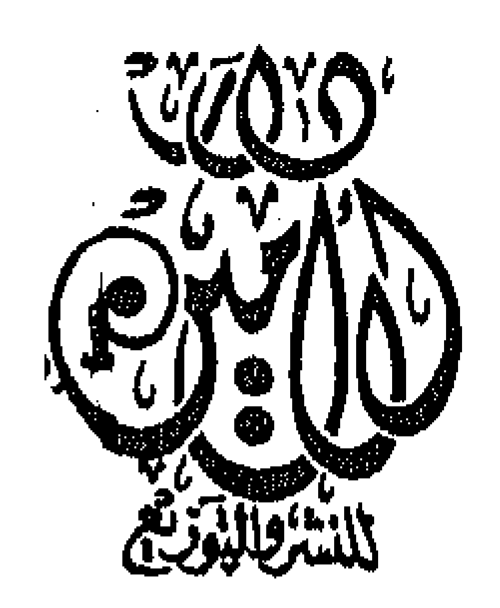
مكتبة السينما المصرية

(٣)

العنف في السينما المصرية

وظواهر أخرى

محمود قاسم



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ﴾

صدق الله العظيم

دار الأمين

طبع * نشر * توزيع

الجيزة : ٨ شارع أبو المعالى

(خلف المعهد البريطانى) العجوزة

تليفون و فاكس : ٣٤٧٣٦٩١

١ شارع سوهاج من شارع الزقازيق

(خلف قاعة سيد درويش) الهرم

تليفون و فاكس : ٥٦٣٤٦٩٩

ص.ب : ١٧٠٢ العتبة ١١٥١١

الطبعة الأولى

١٤١٨هـ - ١٩٩٨م

رقم الإيداع ١٩٩٧/٨٨٢٧

ISBN : 977-279-149-8

إخراج فنى : جمال فتحى أحمد

الفهرس



قبـــل أن تقــرأ

الآن وبعد سبعين عاما من ميلاد هذه السينما .

ومع هذا الكم الهائل من الأفلام التى شاهدها الناس .

أصبحت السينما المصرية بمثابة نبعاً لتغذية أرفف الكتب بالمزيد من العناوين الجديدة . ومهما كانت أعداد الكتب ، وعناوينها التى تابعت عطاء هذه السينما ، فإن أرفف المكتبة السينمائية لا تزال فارغة ، ويمكنها أن تستوعب الكثير من الكتب الجديدة .

ولعلك تلاحظ أنه رغم أفلام العنف التى سادت الشاشة منذ نشأتها ، فإن عناوين الكتب التى راجعت هذه الظواهر ، بكافة أشكالها ، قليلة سواء فيما يتعلق بأفلام عن المهربين أو المتعاطين ، والصراع الشرس بين رجال القانون والخارجين عليه ، وقسوة المواجهة بين أخوين من أجل امرأة تنتهى بتحطيم كيان أسرة ، واسالة المزيد من الدماء . بالإضافة أن لغة الكثير من أبطال هذه الأفلام تراوحت بين المسدس ، والنبوت والسكين . وكم من أشخاص مهزومين اضطروا لمواجهة كيانات قوية راسخة بأنفسهم فيما سمى بالبطل الفرد .

وفى هذا الكتاب ، نحاول استرجاع أهم ظواهر العنف فى السينما المصرية . وفى القسم الثانى منه ، استجمعنا ظواهر أخرى اشتهرت بها هذه السينما . مثل ظاهرة إعادة إنتاج نفس القصة أكثر من مرة سواء ، على فقرات

متقاربة، أو متباعدة ومثل تحويل مسرحيات عربية وعالمية شهيرة إلى أفلام ، رغم اختلاف الوسط الذى تدور فيه أحداث القصة . كما راجعنا السيرة الذاتية التى عبر بها بعض المخرجين ، فى مصر وخارجها من الوطن العربى ، عن تجاربهم الحياتية الخاصة . وظواهر أخرى .

ولعل القارئ لن يجد كافة الظواهر مرصودة فى هذا الكتاب وذلك باعتبار أنها لا تكفى ، فى منظوره ، لعمل كتاب منفصل ، لكن هناك ظواهر أخرى سنرصد لها كتباً كاملة ، مثل الفيلم التاريخى والفيلم الدينى ، والسينما الاستعراضية ، والسينما الكوميدية ، وغيرها .

***

القسم الأول

العنف فى السينما

* جرائم السينما المصرية .
* الصراع بين قابيل وهابيل .
* المهربون والمدمنون .
* زمن الفتوات ولغة النبوت .
* البطل الفرد فى مواجهة العنف .
* لعبة العسكر والحرامية .

الفصل الأول

جرائم السينما المصرية

لو تابعت صفحات الحوادث والقضايا فى الصحف خلال السنوات الأخيرة ، سوف تفاجأ أن الجريمة التى يرتكبها بعض المواطنين أشد عنفاً من الجرائم التى نشاهدها على الشاشة ، لكن السؤال هو : هل هناك علاقة بين ما نشاهده من أحداث عنف اجتماعى على الشاشة ، وبين ما يحدث فى الواقع ؟ ذلك هو السؤال ..

تعددت الأسباب والعنف واحد ، فإذا كان العنف بكل درجاته يتولد غالباً من مستصغر الشرر فيتقد ويشتعل ويسرى فى الهشيم ، متدفقاً لا موقف له ، فإن الإنسان هو أول ضحايا هذا العنف بعد أن زرعه ووضع له بذوره السريعة الإنبات .

ولأن العنف هو إحدى الصور المتحركة الديناميية للمجتمع ، فإنه موجود فى كافة أشكاله ، داخل جميع قطاعات المجتمع ، وهو يمس البشر دون أن يفرق فيما بينهم ، ويدفع ثمنه صاحبه وصانعه كما يحصده غالباً أبرياء لا علاقة لهم به .

ومن صور العنف فى المجتمع ، جرائم الثأر ، خاصة الموجودة فى مناطق الصعيد بمصر ، حيث يجب الثأر لدم قتيل فى إحدى العائلات من دم آخر فى عائلة القاتل ولو كان القتيل الجديد هو الأقرب إلى القاتل . وقد صنعت مراسيم اجتماعية معقدة ومغلقة وذات نواميس خاصة تتعلق جميعها بجرائم الثأر مثل أنه لا يعترف بموت القتيل إلا إذا أخذ بثأره بالفعل .

ولأن الثأر قيمة درامية محببة لدى الجمهور ، مثيرة للفضول بأبعادها ، فإن السينما المصرية قد اهتمت به فى أفلام عديدة وتباينت المرات التى ظهرت فيها جرائم الثأر فى السينما ، فقد يكون هناك شخص يعيش فى المدينة هرباً من الثأر ، ولا نرى أبعاد الجريمة التى تنتظره إلا من خلال حوار يدور بين بعض الأشخاص ، مثل الشخصية التى جسدها شكرى سرحان فى فيلم «إحنا التلامذة» لعاطف سالم فهو يعيش فى المدينة هارباً من جريمة الثأر التى تطارده ، وهو نموذج لشاب ضائع يعيش على هامش المجتمع ويقوم مع زميليه بقتل عامل البار مقابل سرقة بعض قروش من الخزينة . . وكثيراً ما يزوره عمه الذى يطالبه أن يعود إلى القرية كى يأخذ بثأر أبيه ، وهذا العم يعاير ابن أخيه فيناديه باسم أمه « ابن نفيسة » ، لأن الأب غاضب فى مقبرته على ابنه حسب مزاعم العم حتى يأخذ بثأره من قاتليه .

وجريمة الثأر فى هذا الفيلم هامشية ، قياساً إلى الجريمة الكبرى التى تمت فى البار، وهى أيضاً جريمة تطارد صاحبها رغم غربته فى المدينة . وفى هذه المدينة تتم جرائم أخرى من الثأر. مثل محاولة مدبولى الانتقام من منير – حسن يوسف – فى فيلم «شهر عسل بدون إزعاج» ١٩٦٨ ، ويحاول الأب جاهداً أن يحفظ ابنه من شر الثأر فيسعى إلى تنبيهه بالخطر القادم ، ولكن هذا الفيلم أبعد ما يكون عن سينما العنف رغم أنه أحد الأفلام التى تناولت مشكلة الثأر بشئ من العمق . وفى المدينة أيضاً قام شخص بالثأر على الطريقة الأمريكية من أربعة أشخاص تصور أنهم قاموا باغتصاب زوجته فاكتشف فى النهاية أنهم أبرياء من هذه الجريمة ، وأن المجرمين الحقيقيين مازالوا طلقاء ، ورغم أن الفيلم يحمل عنوان « الثأر » لمحمد خان ، إلا أنه من أفلام الانتقام على طريقة الكاوبوى . ونحن نقصد بالثأر هنا ذلك المعروف فى صعيد مصر.

وقد أبرزه سيمون صالح فى فيلم « الإنسان يعيش مرة واحدة » ١٩٨١ ، حيث تدور الأحداث فى مدينة مرسى مطوح البعيدة عن الصعيد بمئات الأميال .

فالشخص الهارب من الثأر هنا بكرى « على الشريف » ، قد آثر أن يهرب إلى أقصى شمال البلاد هربا من الثار الذى يطارده ، وهو يعمل حارسا لإحدى المدارس فى تلك المنطقة ، ورغم بعد المسافة إلا أن هناك شخصاً جاء من أقاصى الصعيد حاملاً بندقية ساعيا لإهدار دمه .. فتسلل إلى ديوان القطار الذى سيرحل فيه بكرى عن المدينة لإحساسه بالخطر القادم ويطلق عليه النار وبالفعل يتمكن منه .. الثأر هنا قدر لابد أن يحدث حتى وإن مات القتيل برصاصات قاتلة .. أما فيلم « دماء على النيل » ، لنيازى مصطفى ١٩٦٠ فقد قامت امرأة بمطاردة قاتل زوجها عبر النيل وسعت إلى قتله فتركب معه المركب المتجه جنوباً وتفشل أكثر من مرة فى سفك دمه .. وشيئاً فشيئاً تتعاطف مع القاتل ثم تحبه ، وتزداد هذه العلاقة قوة حين تعرف أن زوجها كان يعاشر امرأة أخرى تعمل غازية ، وإن له منها ابنا ، وعندما يعرف أهل القتيل أن الزوجة – هند رستم – قد تراجعت عن القتل يسعون بأنفسهم إلى الأخذ بالثأر وتنسال الدماء ..

أما عن مراسيم الكفارة فى الثأر وذلك بأن يذهب الشخص المراد الاقتناص منه الى أعدائه حاملا كفنه بين يديه إما مقتولا على أيديهم وإما مغفور له ، حول هذا الموضوع قدم أحمد السبعاوى فيلمه « المواجهه » عام ١٩٨٧م. أما محروس (محمود يس) فى فيلم «أيام الرعب» لسعيد مرزوق ١٩٨٩ فهو مثقف يهرب من رجل لا هم له سوى الثأر منه ، وفى المكان الذى يعيش فيه يقابل رجلا آخر هارب مثله من الثأر . لكنه لا يقدر أن يهرب من الخوف .

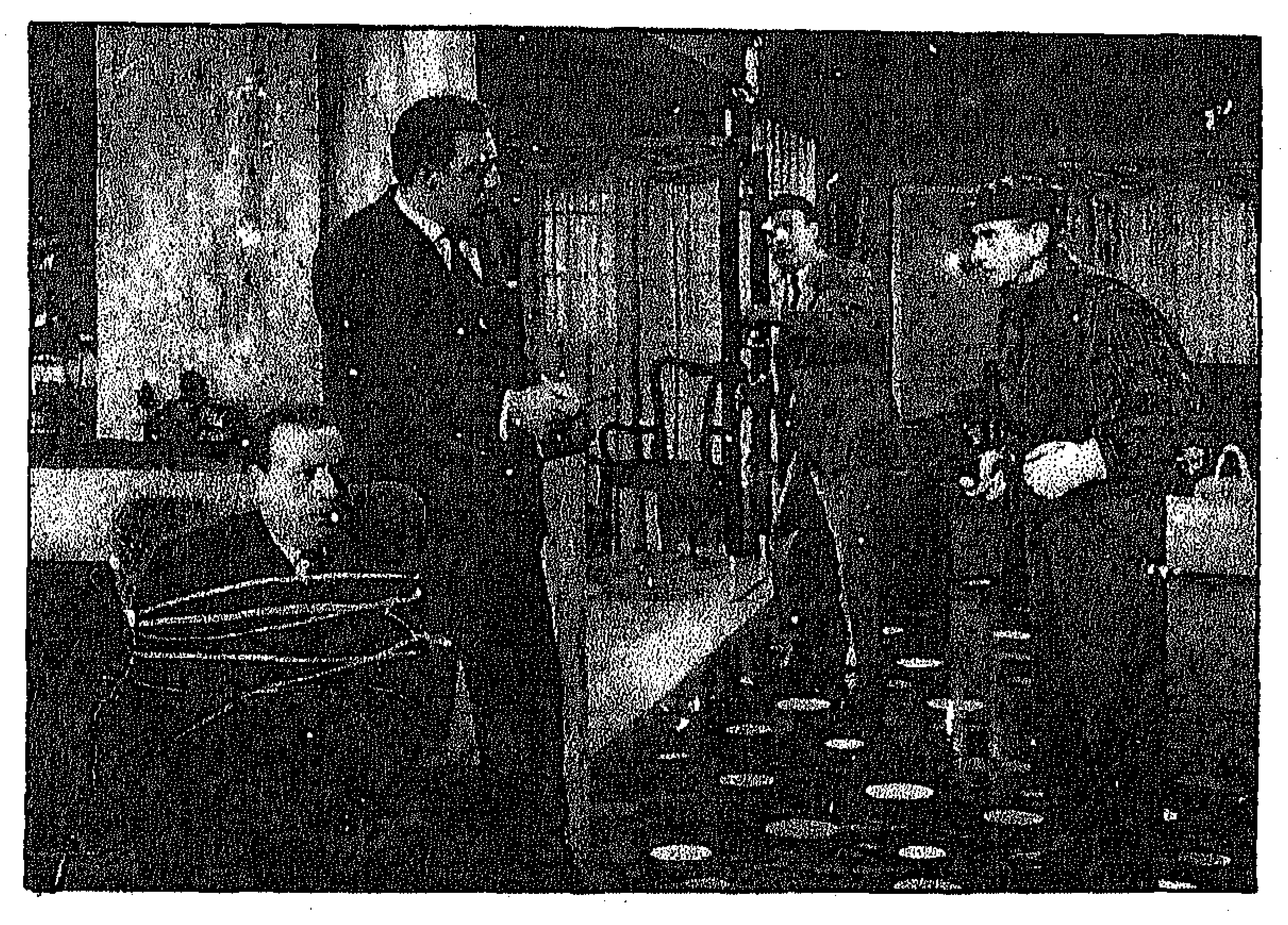
إذا كان هذا هو الثأر ، فإن الإنتقام على طريقة الكونت دى مونت كريستو والكاوبوى الأمريكي قد وجد طريقه إلى السينما المصرية فى أعمال كثيرة .. مثل سعى وردة (شمس البارودى) أن تنتقم من قاتل خطيبها فى فيلم « هى والشياطين » فتذهب إلى منطقة الملاحات رمز العنف فى السينما المصرية كى تطفئ نار القتيل .

فى هذا الكتاب هناك فصل خاص عن الصراع الأزلى بين قابيل وهابيل فى السينما المصرية حين يقتل المرء أخاه من أجل امرأة قوية الحس فيتشعب العنف ويتسرب فى حشايا الأسرة لايعرف الرحمة ، ففى فيلم الطوفان ١٩٨٥م تكالب كل أفراد الأسرة للتخلص من الأم لأن حياتها تمثل بالنسبة لجميع الأفراد فقر منتظرا ، وقبيل تنفيذ الجريمة يتفنن كل فرد من الأسرة فى تبرير هذا الحادث البشع ، فالأم على موقفها قبل شهادتها فى أحد المحاكم ولأنها امرأة مثالية لاتكذب ، تصون العهد لزوجها الراحل ، فإن كل هذا يعمق من المأساة ويزيد من تجسيدها . ومأساة الجريمة هنا أنها جماعية مما يؤكد أن العنف ظاهرة أسرية مثلما هو ظاهرة فردية . ويمكن قياس عمق المأساة فى أن الصورة العامة للأسرة هى الوحدة الأولى فى المجتمع . فإن قتل الأم على هذا المنوال كفيل بأن يطيح بكل المثاليات ويأتى بالطوفان ، ليس على أفراد الأسرة فقط ، ولكن على المجتمع . رغم أن هناك شخصا رفض تنفيذ هذه الجريمة وقام بإبلاغ الشرطة ، إلا أن هذا لايلغى أن الباقين جميعا وبدون استثناء قد دمروا الناموس البشرى ، وعليه فإن الصراع بين قابيل وهابيل يعتبر أقل مأساوية من ذلك الذى صوره بشير الديك فى فيلمه .

وما أكثر ماقامت المرأة بمساعدة عشيقها على قتل زوجها ، وقد كان الواقع أشد مرارة من السينما حين قرأنا عن المرأة التى مزقت جسد زوجها ،



« رصيف نمرة خمسة »



فريد شوقي ومحمود المليجي وستيفان روستي وسعيد خليل « النشال »

ولفته فى ورق سولفان وحول هذا الموضوع الأزلى قدمت السينما العديد من الأفلام آخرها « المرأة والساطور » ١٩٩٧ . فهناك فى أفلام «لك يوم ياظالم» والمجرم لصلاح أبو سيف ثم «الوحش داخل الإنسان» لأشرف فهمى وجميعها مستمد من « تيريزرا كان » لزولا ، قامت الزوجة بمساعدة عشيقها فى قتل زوجها ، والزوج هنا أبله يعيش مع أم أنانية . أما القاتل فهو رجل ذكى يسعى إلى السيطرة على الزوجة والبيت وتحقيق الكثير من المكاسب . وهذا القاتل هو أقرب الأصدقاء إلى القتيل . وهذا أيضاً يعمق الإحساس بالمأساة . هناك صديق آخر فى فيلم « ولايزال التحقيق مستمراً » لأشرف فهمى عام ١٩٧٩ جاء من دول النفط محملا بالأموال والثراء قام بإغراء زوجة صديقه ، وهى امرأة متأهبة دوما لخيانة زوجها حبا فى المال وعندما يعرف الزوج تكون امرأته قد هجرته إلى عشيقها، لكن سرعان ماينتبذها العشيق تحت إدعاء أن الرجل لايمكن أن يحترم الخائنة حتى لو كانت الخيانة من أجله . تقول له الزوجة حين عادت إليه « إذا كان الحب قد عجز عن أن يجمعنا فعلى الكراهية أن تفعل ذلك .. » وتدبر معه خطة لقتل العشيق الذى خان الصديق ثم خان العهد مع الزوجة . وفى العوامة تتغير الموازين فالكل يسعى إلي التخلص من الآخر . ويقوم الزوج بالتخلص من زوجته التى قتلت عشيقها فى أحد المشاهد المليئة عنفا ودما فى السينما المصرية .

وجرائم قتل الزوج متعددة فى السينما المصرية مثل الجريمة التى تمت فى فيلم « العقاب » عام ١٩٥٢ لهنرى بركات ، وفى هذا الفيلم دفعت إبنة القاتل ثمن جريمة أبيها بعد أن ترعرعت وكبرت ومرت سنوات طويلة بعد إرتكاب الجريمة .. ومن الغريب أن أفلام القتل من أجل الخيانة كانت تتعلق أكثر بالمرأة ، فالرجل غالباً مايطلق زوجته حين تخونه ، أما الزوجة فى

منظور بعض الأفلام المتعلقة بالخيانة فهى امرأة خؤونة تحب المال حباً جما .. أما الرجل فإنه عندما يسعى لقتل زوجته فإن مبعث ذلك هو المال فى المقام الأول مثلما فى فيلم « مهمة صعبة جداً » لحسين عمارة عام ١٩٨٧م ، حين اتفق رجلان أن يقوما بجريمتى قتل متبادلة ، كل لصالح الآخر ، حتى لاتشك فيهما الشرطة .. وأحد الرجلين يسعى لقتل زوج أمه ، أما الثانى فهو يسعى لقتل زوجته من أجل مبلغ كبير من المال فى بوليصة تأمين مشتركة .

ولم يحدث أن عالجت السينما المصرية موضوع «ميديا» وقتلها لأولادها نكاية فى زوج هجرها ، ولأن مثل هذه الجرائم مرفوضة تماما لدى الشخصية العربية فإنه حتى الآن لم يسع أحد إلى تقديمها ، لكن قتل الآباء على أيدى الأبناء تم فى مرات قليلة جداً ، وقد عولجت بحرص شديد ، فنرى الإبن المعتوه يقتل أباه فى « الإخوة الأعداء » لحسام الدين مصطفى عام ١٩٧٥ وإنما عرفنا ذلك فيما بعد ومن خلال الإبن القاتل ، وقد ركز الفيلم من خلال الفلاشباك مع لقطات تمثل خوف الأب من مجهول ينتظره ، ولكننا لم نر كيف قتل الأب فى هذا الفيلم .

وقد امتدت جرائم القتل داخل أفراد الأسرة إلى العمة فى فيلم « إعدام طالب ثانوى » ١٩٨٢ فقد قام الطالب عزوز (محيى اسماعيل) بقتل عمته التى يقيم فى منزلها من أجل ثمن زهيد ، وهذه العمة تعيش حياة سعيدة ، وهى تكرم عزوز ابن أخيها ، وتدافع عنه وهو الطالب الفاشل الذى يسير فى طريق الانحراف ، لكن هذا الطالب يدخل إلى شقة عمته من أجل إحضار بعض الصور والشرائط التى تتعلق بامرأة تمارس الجاسوسية ، وعندما تراه عمته داخل الشقة يجهز عليها وعلى ابنها مرة واحدة .

من الموضوعات الأخرى التى ارتبطت بالعنف : اختطاف الأبناء بحثاً

عن فدية ماليةأو تهديداً لهدف ما . ففى فيلم « ملاك وشيطان » لكمال الشيخ عام ١٩٦١ قامت عصابة إجرامية باختطاف طفلة صغيرة بحثاً عن فدية مالية كبيرة ، والرجل الذى قام باختطافها لايعرف الرحمة ، وعندماتقيم الفتاة لديه بعض الوقت إنتظاراً لوصول المال فإنه يحدث تعاطف بين الخاطف والصغيرة لدرجة أنه يدافع عنها ، ويقتل بعض زملائه الأخرين من أجل توصيلها سالمة وبدون فدية إلى أهلها .

وفى فيلم «رجل لهذا الزمان » لنادرجلال عام ١٩٨٥ قامت عصابة اجرامية باختطاف فتاة شابة من أجل أن يقوم أبوها القاضى بالحكم فى إحدى القضايا لصالح هذه العصابة ، ويقف الأب موقفا حائراً ، فهو لايمكنه أن يخون ضمير القاضى ولكنه محاصر بين واجبه وأبوته ، وتقف الشرطة عاجزة عن إحضار ابنته ، وعندما يقف القاضى أمام المتهم ينطق عليه بالحكم القانونى ، ويقرر مواجهة مصير ابنته التى بدورها تسعى للهرب .

وقد قامت امرأة عاقر باختطاف فتاة صغيرة أثناء رحلة جمعت بعض بنات المدارس القادمين من الصعيد ، وهذه المرأة لم تطلب أى فدية مقابل الفتاة التى اختطفتها ، وكان كل ماحرصت عليه هى أن تبقى الصغيرة فى بيتها لتعوضها أمومتها المفقودة ، وذلك فى فيلم « آخر الرجال المحترمين » لسمير سيف عام ١٩٨٤ ، وعند العثور على الفتاة بعد مجهود مضنى وقف المدرس المرافق للأطفال موقفا نبيلا إزاء المرأة الخاطفة ، فطلب بعدم معاقبتها وأن تقدر السلطات مدى حرمانها من طفل . وفى هذا الفيلم وقف أعتى رجال الجريمة فى العاصمة إلى جوار المدرس للبحث عن الطفلة ، وردد أحدهم أنه يمارس كافة أنواع الجرائم ولكنه يستنكر بشدة اختطاف الأطفال لأنه عمل غير إنســـانى .

وفى السينما أيضاً ، كما فى الحياة ، ارتبط العنف بالممارسات السياسية بشكل مباشر ، وقد مارس هذا العنف كل الأطراف الذين مارسوا لعبة السياسة سواء الشباب المعارض المتمرد الذى يسعى للتخلص من الحاكم أو وزير من الوزراء مثلما فعل هنرى بركات فى فيلمه « فى بيتنا رجل » حين اتفقت جماعة سياسية أن تقتل رئيس الوزراء الذى تعامل مع قوات الإحتلال الإنجليزية فقام أحد هولاء الشباب بإطلاق الرصاص على رئيس الوزراء وقتله.ومثلما حدث فى «الإرهابى» حيث يعتمد العنف على أسباب سياسية يهدف أصحابها فى السيطرة على الحكم .

وقد اهتمت الأفلام السياسية التى تناولت الاحتلال الإنجليزى لمصر بإبراز العنف الذى ارتبط بحركة النضال ، مثل شخصية « فهمى » فى «بين القصرين» الذى انضم لإحدى الجماعات النضالية فكان يوزع المنشورات ويشترك فى المظاهرات ، ويفتح صدره مثل إخوانه لرصاصات الإنجليز ، وبالفعل فإنه يدفع حياته ثمناً لهذه المواقف الوطنية حين أطلقت الشرطة وقوات الإحتلال رصاصها على المتظاهرين ، وقد تكرر مثل هذا المشهد فى أفلام عديدة منها « فى بيتنا رجل » و «وداعا أيها الليل» .. والجدير بالذكر أن هذه الأفلام الوطنية عرضت فى الستينات إبان الحركة الوطنية المصرية ، أما أفلام الكرنكةالتى ضربت الحركة الوطنية فقد بدأت عام ١٩٧٥ بفيلم «الكرنك» لعلى بدرخان التى حاولت إظهار أن سنوات الحركة الوطنية كانت مليئة بمراكز القوى التى عذبت المواطنين الشرفاء الذين يحاولون ممارسة العمل السياسى ، وقد امتلأت هذه الأفلام بشتى أشكال العنف مثل اغتصاب البنات والتعذيب الوحشى الذى لايعرف الآدمية ، انتشرت هذه الموجة لمباركة حركة ١٥ مايو ، وقد حاول بعض الفنانين ركوب الموجه فتم انتاج عدد كبير من هذه

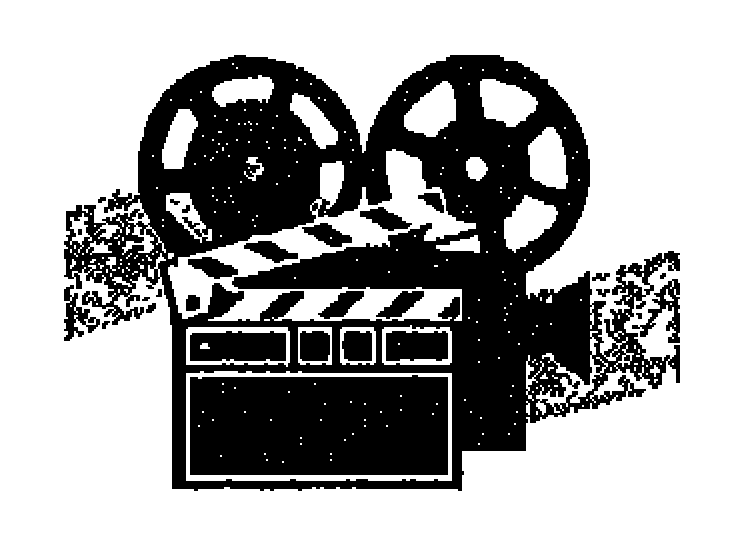
الأفلام مثل « أسياد وعبيد » لعلى رضا عام ١٩٧٨ و « وراء الشمس » لمحمد راضى عام ١٩٧٨ و « احنا بتوع الأتوبيس » لحسين كمال عام ١٩٧٩ ، وأفلام أخرى عديدة منها «شاهد إثبات» لعلاء محجوب عام ١٩٨٦ ، وقد انحصرت هذه الأفلام تماماً فى أواخر السبعينات ،ويهمنا هنا أن نوكد أن مشاهد التعذيب والعنف التى ملأت هذه الأفلام كانت تتفنن فى إحداث أثرها لدى المتفرج ، مثل حبس رجل داخل صندوق صغير ، وإطلاق الكلاب لنهش جسد امرأة ، أو اغتصاب البنات بوحشية .

وفى السبعينات مثلا تغيرت بعض مفاهيم العنف السياسى ، فعندما قام شاب باطلاق الرصاص على رئيس مجلس إدارة إحدى شركات البناء ، « على من نطلق الرصاص » لكمال الشيخ ١٩٧٧ ، فإن هذا المسئول يمثل قمة المسؤولية التى تستغل موقعها الإدارى للإثراء وللقيام ببعض الأعمال المشبوهة ، خاصة بعد أن زج هذا الرجل بمهندس شاب إلى السجن ، فقام زميل له بمحاولة تصفيته وقتله .

ومن أفلام العنف السياسى ما قدمه هشام أبو النصر فى فيلم «العصابة» عام ١٩٨٧ ضد معاهدة كامب ديفيد ، حيث صور مدى تغلغل إحدى عصابات التجسس الإسرائيلية فى المجتمع المصرى ، وما يمكن أن تفعله بفتاة قاصر تهرب من ظروف اجتماعية قاسية ، ويحاول ضابط سابق مساعدة الفتاة فى الإفلات من هذه الورطة التى وقعت فيها ، وفى نهاية الفيلم يحمل سلاحاً فتاكاً ويذهب إلى الفيلا التى تقيم فيها العصابة ويطلق أعيرته النارية المتدفقة بلا هوادة ، بنفس الطريقة التى فعلها آل باشينو فى فيلم « ندبة الوجه » وهو الفيلم الذى زرع موجة خاصة من العنف حول صعود اجتماعى لبعض المنحرفين إلى قمة المجتمع عندما تم اقتباسه فى مصر فى فيلمى

« الفتى الشرير » لمحمد عبد العزيز ١٩٩٠ و « الامبراطور » لطارق العريان ١٩٩١ ، ثم عندما سارت أفلام أخرى على منواله مثل «الهروب إلى القمة» لعادل الأعصر ١٩٩٥ و«الزمن والكلاب» لسمير سيف ١٩٩٦ ، و « عيش الغراب » ١٩٩٧ .

تلك هى بعض أوجه العنف الذى يسود المجتمع ، وتقوم السينما بتجسيدها فى صور مكبرة ، فتبدو فى بعض الأحيان مبالغة عن صورة الواقع، وفى أحيان أخرى تبدو غير قابلة للتصديق ، إلا أنها فى أغلب الأحيان تبدو صورة مبسطةمن واقع يمتلئ بعنف لاحدود له، ومن جديد يهمنا أن نذكر ما قاله الفريد هيتشكوك أن الجرائم أو العنف الذى تصوره السينما لايتعدى نسبة ١٢ ٪ من العنف المجسد على الشاشة .



الفصل الثانى

الصراع بين قابيل و هابيل فى السينما المصرية

يا قابيل . لماذا تكره أخاك هابيل ؟

وهل لأنك تكرهه قمت بقتله . ودفنه فى الرمال ؟

لماذا فعلت ذلك ؟ هل من أجل امرأة . أم من أجل المال . أم هو صراع من أجل البقاء ؟

لانعرف ما الذى ورثته من أبيك آدم . هل هو الشر الذى جعله يعصى الخالق ويأكل من الشجرة المحرمة ؟ أم هو الخير الذى دفعه إلى التخلص من خطيئته والتكفير عنها بعد أن نزل إلى الأرض ..؟

كلنا هذا القابيل وكلنا هذا الهابيل بصورة أو أخرى .. فحتى لو لم نكن أحدهما .. فإننا نحب أن نتفرج عليهما ، ونكرر ما دار بينهما فى أكثر من حكاية . نرى أحدهما يصعد فوق جثة أخيه من أجل الحصول على امرأة يتصارع عليها كل منهما . فحتى لو لم نكن أحدهما .. فلماذا هذا الكم الكبير من الأفلام العربية التى رددت حكاية قتل ابن آدم لأخيه بسبب شهوة زائلة؟.. والقتل هنا شرس . يجيء نتيجة ضغينة حاقدة بين أخوين من المفروض أن يكونا متحابين . لكن دخول امرأة شهوانية مليئة بالحيوانية والشر فى عالمهما يدفع إلى حدوث كراهية متدفقة لاتعرف توقفاً ، ولايمكن أن تنتهى إلا بإسالة دماء حمراء قانية . تتدفق كالأنهار .. وفى أغلب الأفلام المصرية التى تناولت مرارة الصراع بين قابيل وهابيل ونسلهما على الأرض نرى أن سبب الصراع فى المقام الأول هو تلك المرأة اللعوب .. التى ترتبط بأحدهما .. وتحب الآخر .. وغالباً مالايكون هناك سبب قوى يدفع هذه المواجهات الشرسة سوى

تلك المرأة .. فقليلة هى الحالات التى اشتد فيها الصراع من أجل مال أو من أجل ميراث أو منصب اجتماعى ..ويؤكد ذلك أن الحدوتة الأزلية التى دارت فوق سطح الأرض فى بدء الخليقة لاتزال تتجسد فى حياتنا . بل أن السينما تقوم بتجسيدها فى صور شتى . وبين أخوة عديدين ، وبالتالى فإنها تكرر ظهورها .. مما يعيد تجسيد الحكاية الأزلية عشرات المرات .

لايمكن أن نفصل ظاهرة انتشار حكاية قابيل وهابيل فى السينما المصرية عن إعجاب السينمائيين فى هذه السينما بفيلمين أمريكيين هما : «صراع فى الشمس» لكنج فيدور ١٩٤٧ . ثم «شرق عدن» لايليا كازان ١٩٥٤ ، فقد نظر السينمائيون المصريون إلى الفيلم الأول بإعجاب بالغ وقاموا باقتباس حكايته فى أكثر الأفلام التى سنتناولها فى حديثنا . والفيلم الأمريكى هو أحد أفلام رعاة الأبقار التى أصبحت من الكلاسيكيات الخالدة فى السينما . وفى كتابه The Film Goers Companion يقول ليزلى هالويل أنه أحد أضخم أفلام السينما الأمريكية بعد «ذهب مع الريح» وقد كتبه للسينما مباشرة نيفن بوش . وفيه يقوم جريجورى بيك بدور الأخ الشرير الذى يقتل حبيبته وهى جينيفر جونز بعد أن قتل أخاه .

هذه الحدوتة شاهدناها مراراً فى السينما المصرية .. فبدلاً من أجواء الغرب الأمريكى نقل عز الدين ذو الفقار أجواء فيلمه « امرأة فى الطريق » ١٩٥٨ إلى منطقة الملاحات القريبة من الاسكندرية . فعلى الطريق تعيش أسرة صغيرة . الأب الذى يفاضل بين ولديه لأن أم أحدهما خانت . ولأنه يحب أكثر أم الثانى التى رحلت .. وهناك مشاعر حب مفقود بين الأخوين . خاصة من طرف الأصغر الذى يتسم برعونة وكراهية شديدة لأخيه الأكبر صابر الذى يتحمل كل هذه المشاعر المتضاربة ضده ويدافع عن المكان وعن مكاسبه بكل مايستطيع من قوة . وبكل مايحمل من مشاعر فياضة . وعندما تدخل امرأة بين الأخوين فإنها تثير مشاعر الحنق أكثر .. المرأة هنا غازية .. إلتقاها

الإبن الأصغر فى أحد الموالد ، فتزوجها كى يأتى إلى البيت بلهيب جسدى لاينطفئ أبداً ، وهذه المرأة ترمى بشباكها على صابر .. وتطارده ، بينما هو يتهرب منها .. ثم تشتعل الفتنة بين الأخوين .. وفى هذا الفيلم ، مثلما صراع تحت الشمس، فإن قابيل لايقتل هابيل .. ولكن هذا الأخير يرفع المسدس فى وجه أخيه وقبل أن يرديه قتيلاً . فإن المرأة تقتله برصاصة من بندقيتها . فتصرعه فى الملاحات .. وسرعان ما ينهال عليها صابر يخنقها وهى تردد أنها فعلت ذلك من أجل حبها له ..

كاتب السيناريو عبد الحى أديب شغوف بشكل خاص بهذه الحدوتة .. فى عام ١٩٥٨ قدمها إلى يوسف شاهين ليخرجها فى فيلم « نداء العشاق » ثم قدمها فى ثوب آخر لعز الدين ذو الفقار فى « امرأة فى الطريق » ، وبعد قرابة ثمانية عشر عاماً أعاد كتابتها إلى أشرف فهمى ليقدمها فى فيلمه «شوق» وهو إسم غازية أيضاً ودعت عالم الليل والرجال الباحثين عن المتعة العابرة كى تعيش مع مختار – محمد العربى – الشاب الذى عشقها بجنون .. وهى امرأة ملتهبة الحس . ومختار هذا هو الإبن المدلل لأب ثرى لايستطيع أن يرفض مطلباً لابنه الذى يحبه حباً يفوق الوصف . على عكس أخيه الأكبر المهندس أحمد – حسين فهمى – فقد نبذه وتخلى عنه وأصبح يكرهه مثلما يكره أمه التى كانت سبباً فى قتل زوجته الثانية أم مختار .. ومثلما ألقت لواحظ (هدى سلطان) بشباكها حول صابر .. فإن شوق تفعل نفس الشىء مع المهندس .. وتطارده مما يشعل نيران الغيرة فى قلب الأخ الأصغر .. وكمية الدماء المنسالة فى هذا الفيلم أخف بكثير مما حدث فى « امرأة فى الطريق » .. فلا تنتهى الأحداث بموت الأخوين قابيل وهابيل وشوق . بل أن هذه الأخيرة تترك البلدة إلى مكان آخر باحثة عن التوبة . وبعد أن تسببت فى إصابة الأب بالعمى . وبعد أن رفع الأخ مسدساً فى وجه أخيه ..

وفى عام ١٩٨١ عاد عبد الحى أديب أيضاً إلى كتابة نفس الحدوتة فى نص جديد يحمل اسم « صراع العشاق » ليقدمه إلى يحى العلمى . وهو أقرب النصوص إلى « صراع تحت الشمس » ، وحول هذا الفيلم كتب الناقد مجدى فهمى قائلاً : « فى الفيلم الأصلى البطلة جينفر جونز فتاة خلاسية ، أى نصف هندية نصف أمريكية . تلتحق بالعمل فى ضيعة مرب كبير للماشية والخيول هو ليونيل باريمور . فتوقع الأخوين جريجورى بيك وجوزيف كوتن فى حبها . وتسبب فى أكثر من مأساة دامية للأسرة ، وليس أقلها مبارزة بين الشقيقين » .

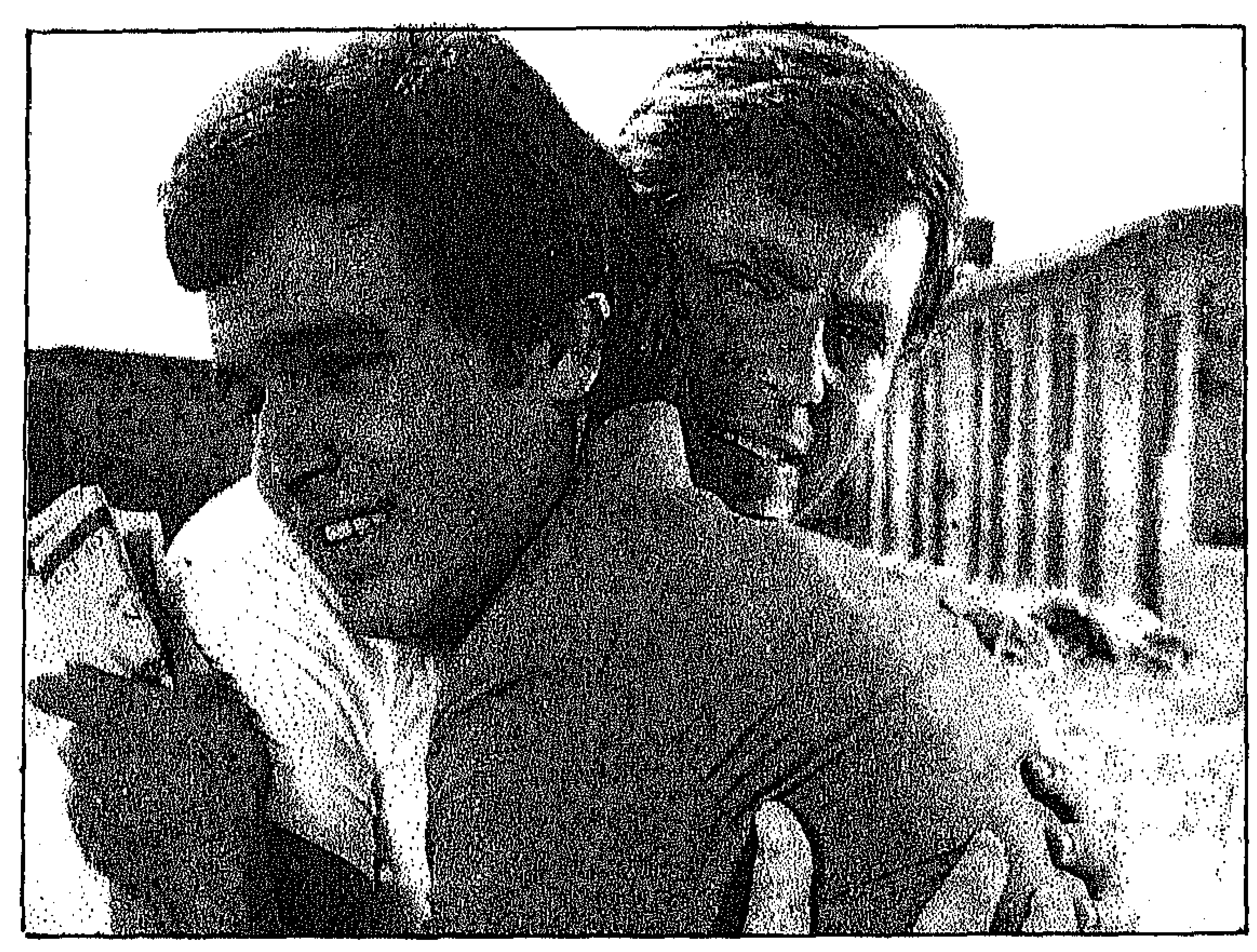
« النسخة العربية من الفيلم الأمريكى تحل حمدى غيث مكان ليونيل باريمور . وتستبدل الأم ليليان جيش بزهرة العلا . وتسند دور جينفر جونز إلى سهير رمزى . فى حين تجعل من شكرى سرحان بديلاً لجوزيف كوتن . ومن حسين فهمى الأخ الأصغر بدلاً من جريجورى بيك » .

« والضيعة الغربية الأمريكية ، أصبحت بلدة نائية فى صحراء مصر » والصراع بين الأخوين قابيل وهابيل تتكرر فى هذا الفيلم مرتين . ففى مجتمع بدوى تجئ مدرسة شابة لتعمل فى قلب الصحراء .. فيحبها شقيقان وتفضل أحدهما كزوج وتقترن كعشيقة بالآخر . فتحدث مواجهة بين الرجلين يصفع فيها أحدهما الاخر ويتزوج بغازية جاءت لإحياء حفل زفاف أخيه على حبيبتهما . ويذهب بزوجته إلى الإسكندرية حيث تنجب منه فتاة تكون فيما بعد نواة الصراع الرهيب الذى يدور بين أخوين آخرين نتج عن زواج المدرسة بسليم – حمدى غيث ، فبعد أن يقتل الأب الأم تضطر سلمى– سهير رمزى – إلى العودة إلى الصحراء حيث المجتمع البدوى غريب عليها .

وفى الصحراء تجد الفتاة نفسها بؤرة لعاطفة أخرى جديدة بين شقيقين . الأول عباس – حسين فهمى – الذى لم يكمل تعليمه ، وورث عن أبيه الصلف



« الأخ الكبير »



حسين فهمى ومحمد العربى « شوق »

والغرور . أما الثاني فهو محسن – شكرى سرحان – لدرجة وصل الصراع بين الأخوين إلى حد أن حمل كل منهما السلاح فى وجه الاخر ، إلا أن المواجهة الشرسة هنا قد أبعدت فيها أحد الأخوين . وقد امتلأ هذا الفيلم بأحداث العنف والقتل المتكرر . فالأب سعيد يقتل زوجته حين يكتشف خيانتها . ثم يقتل كل من سلمى وعباس الآخر . أما أم العاشقين فتموت من الصدمة . وفى هذه المشاهد يسال الدم ويختلط بالتراب ، ويعبر عن قسوة المجتمع ، ومدى الكراهية التى تربط بين قابيل وأخيه .

ويبدو أن هناك سينمائيين بأعينهم شغوفون بهذا الصراع الدامى بين الأخوين قابيل وهابيل ، مثل عبد الحى أديب ويحى العلمى الذى جسد هذا الصراع فى فيلم آخر هو « ليل ورغبة » ، وقد لعب شكرى سرحان وحسين فهمى أدواراً متبادلة من قابيل إلى هابيل . أما أشرف فهمى فقد عاد إلى نفس النص ليقدم « الأقوياء » عام ١٩٨١ .

فى هذا الفيلم نرى رمزى (محمود ياسين) قابيل عصرنا الذى نعيشه . يحب أباه ويتأثر به . ويبحث عن مصالحه فى المقام الأول بكره نادية (نجلاء فتحى) التى عادت من اليونان بعد غياب طال سنوات طويلة . لقد أطلق أبوها الرصاص يوماً على رشدى الباجورى – رشدى أباظة – ليلة عرسه من امرأة يحبها واختطفها منه . ثم هرب ليموت فى الغربة . وهاهى ابنته تعود إلى مصر كى تقوم ببيع أراضيها ثم تعود ثانية إلى اليونان . وتجد نادية نفسها بين طرفى صراع بين أخوين .. فرمزى يحاول إيهامها أنه يكرهها لكن هذه الكراهية تتحول إلى حب من طرف واحد . أما عادل – عزت العلايلى – فإنه يحظى ببعض من اهتماماتها وحبها .. ما يدفع إلى زرع الغيرة بين الرجلين حول نفس الأنثى . وعندما تسأل نادية رمزى عما به ، يردد : « الحب ينقصنى » ، أما الآخر فإنه يكسب قضية ضد الأب الانتهازى ، مما يدفع هذا

الأخير إلى الرقاد فى سرير عشيقة ابنه ، ما يدفع رمزى إلى اقتحام غرفة نادية ، ويهاجم عادل أخاه .. وفى المواجهة الشرسة التقليدية بين كل من قابيل وهابيل بمشاركة أبيهما . فإن السلاح يشهر فى وجه الأب أولاً . ثم بين الأخوين .. وفى نهاية الأحداث الدامية تطيش الرصاصات فتأتى على الأب وعلى رمزى معا . ويتحول البيت إلى بركة من الدماء الساخنة .

وفى هذا الفيلم ، تبددت كل الروابط القوية بين الأخوة . أو بين الأب وأبنائه . فعندما لايستطيع الأب السيطرة على أحد أبنائه يردد : « أنا أكرهك » ثم ينام فى سرير عشيقة ابنه الآخر .

هناك صراع آخر بين شقيقين من أجل امرأة آثمة فى فيلم «عيون لاتنام» لرأفت الميهى . ومن المهم أن نربط هذا الفيلم بالنص الأدبى المأخوذ عنه . لنرى كيف حول السيناريو الشخصيات إلى صراعات قابيلية هابيلية بعد أن كانت مجرد خيانة زوجية يقوم بها ابن تجاه زوجة أبيه .. فالفيلم العربى مستمد من مسرحية « رغبة تحت شجرة الدردار » للكاتب الأمريكى يوجين أونيل ، ولأهمية المقارنة هنا فإننا سنتناول هذا الفيلم ببعض التفاصيل .

فالمسرحية التى كتبها أونيل تتناول علاقة الشاب «إيبين» بزوجة أبيه التى أنجبت منه طفلاً غير شرعى . وتضطر المرأة إلى التخلص من ثمرة علاقتهما . فيواجهان الموت جزاء ما اقترفت أيديهما من قتل الوليد . وتدور أحداث هذه المسرحية فى الريف الأمريكى .

وينقل رأفت الميهى أحداث فيلمه إلى قلب مدينة القاهرة فى حى بولاق أبو العلا القريب من ميدان التحرير . وتدور الأحداث من خلال محاسن – مديحة كامل – الفتاة الفقيرة ذات الماضى الغامض التى تقبل الزواج برجل يكبرها سنا كى تستريح من عناء غسيل ملاءات المستشفيات ، أما الزوج الذى

تقترن به فهو أخ لمجموعة أشقاء . وفى ليلة عرسه يضرب أخوته لأنهم خرجوا بالسيارة . أما «كابوت» الأب فى مسرحية أو نيل فهو رجل عجوز لا يحمل سوى الشر ، وقد دفع أبناءه إلى ممارسة الجريمة . وجعل اثنين منهم يهربان إلى كاليفورنيا بحثاً عن العمل، وهو رجل لا يعرف الحب ولا الرحمة .

وعندما تتزوج محاسن يحاول زوجها أن يثبت رجولته الضائعة بأن يضرب أخوته بشراسة . وتبدو المعركة بين الأخوة مليئة بالقسوة والجحود . فالأخوة الصغار يضربون أخاهم مثلما يضربهم ، بل أن أحدهم يضع فوق رأسه صفيحة مليئة بتراب الفحم .. ومثل هذا الصراع العنيف بين الأخوة غير موجود في مسرَحية أونيل . ولا يوجد صراع حول ملكية الورشة أو الأرض لأنها فى الأصل أشياء مملوكة للأب كابوت الذى يسعى إلى تنمية ثروته .

وإذا كانت الأحداث الأولى فى الفيلم تدور حول ليلة الزفاف ، وقد عرفنا الكثير حول حياة العروس ، فإننا لا نرى الزوجة الجديدة إلا فى الجزء الأخير من الفصل الأول فى المسرحية . حين يفاجئ الأبناء الذين يتحدثون عن الميراث بأن أباهم يعودبصحبة امرأة تفيض بالحيوية ممتلئة الجسم ليعلن لهم أنها زوجته الجديدة . فى نفس الليلة يقرر الولدان سيمون وبيتر أن يرحلا إلى كاليفورنيا بحثا عن الذهب . وتقول العروس للابن الأصغر : « لا أود أن ألعب معك دور الأم . فأنت أكبر من هذا سناً . وأضخم جسداً . أود أن أكون لك صديقة . إذا اتخذتنى صديقة ازدادت رغبتك فى البقاء هنا » . وفى هذا اللقاء الأول يشعر الفتى باشتهاء عروس أبيه التى تردد : « لست شريرة أو وضيعة إلا مع أعدائى » .

لا تبدو هذه الشراسة عند محاسن فى ليلتها الأولى بالمنزل . بل أنها تبدو غير طامعة فى ثروة زوجها ،لكنها تجد نفسها وسط مضايقات من الأخوة فتردد نفس عبارة آبى : « أنا طيبة جدا مع الطيبين و .... » إنها لا تستطيع

امتصاص كراهية الأبناء الثلاثة ، لكنها لا تتورع أن تبصق فى وجه إسماعيل - أحمد زكى - وتكشف عن وجه آخر . فتضع سلسلة ذهبية فى غرفة إسماعيل وتوحى لزوجها أن أخاه قد سرقها ، كما تنجح فى جعل الأخوين الآخرين يسافران إلى إحدى الدول العربية بينما يبقى إسماعيل فى الورشة .. ثم تحدث مودة بين المرأة والشاب : « إنها امرأة مسكينة كنت أود أن أطردها من الورشة من أجل ثروتى . والآن أريد أن أفعل لأن زوجها يعذبها » .. فكلما ازداد الشق النفسى بين محاسن وزوجها اقتربت من أخيه ، فتدرك أن اسماعيل ضحية للزوج مثلما هى ضحية له . فترقب عودة الشاب وتجهز له ملابسه بعد أن نظفتها وكوتها . يقول لها « أنت الأم والأخت والحبيبة » .. والسقوط مبرر فى الفيلم العربى ، ولكنه غير ذلك عند أونيل سوى أن آبى تطلب الشاب لشهوة تجتاحها لدرجة أنها تحدثه عن أمه قائلة : « إنها تطلب إليك أن تحبنى . إنها تعلم أنى أحبك . وأنى سأكون طيبة معك ألا تستطيع أن تحس بذلك » .. ثم يسقط معها .

وهنا تتحول العلاقة فى كل من المسرحية والفيلم إلى العلاقة الأزلية بين كل من قابيل وهابيل حول نفس المرأة ، فالفتاة الشهوانية لم تنجح قط ، فى كل الأفلام المأخوذة عن « صراع تحت الشمس » ، أن تجعل الأخ يزل معها .. ومع هذا انسكبت الدماء الشرسة العنيفة .. إلا أن المرأة فى هذا الفيلم قد حملت سفاحا من شقيق زوجها وهكذا تأخذ العلاقة كل الأبعاد المحرمة . لدرجة أننا يمكن القول أن ما حدث فى الأفلام السابقة كان من قبيل رومانسية العنف قياسا إلى ما يحدث هنا : « كيف يمكننى أن أكون زوجة أخيك ثم زوجتك . كيف يروقنا هذا ؟ » .

وعندما يأتى الوليد السفاح فى يوم آثم يضحى الأطباء بالأم لإنزاله سليماً مما يدفع إسماعيل أن ينهال على أخيه ضربا ويرديه قتيلاً . أما هذا الطفل

السفاح فقد قتلته أمه عند أونيل بعد أن ولدته ، ثم تذهب مع عشيقها إلى السجن .. وتلك نهاية أقل دموية بكثير من نهاية أحداث فيلم «عيون لا تنام» .

وقد انتقل الصراع بين أخوين من أجل امرأة ساخنة ملتهبة فى فيلم «الحرافيش» المأخوذ عن رواية بنفس الاسم لنجيب محفوظ ، والأخوان هنا نابعان من بيئة تؤمن بالقوة والعنف من أجل السلطان والسيطرة . فقد اعتاد بيت عاشور الناجى أن يورث السلطة الغاشمة فى الحارة من جيل لآخر مهما تعرض أبناء هذا البيت لحركات صعود وهبوط فى المجتمع . وقد استطاع الأب هنا أن يقبض على السلطة بعد أن كادت أن تفلت من أسرته، ورغم أنه «الفتوة» فى الحارة . إلا أنه رجل ضعيف فى بيته ، لا يستطيع أن يقيم العدالة فيه . والمرأة الثرية التى تزوجها تسيطر عليه طيلة حياته . وقد أجبرته أن يطلق زوجته الأولى كى يظل فى عصمتها . ثم أنجبت له ولدين .. وتسير الأمور عادية فى كل البيت إلى أن تدخله امرأة قوية الحس . يمكن لجمالها أن يدفع شباب المنطقة إلى مضايقتها فيتدخل خضر الناجى كى يخلصها من بين بعضهم فتعجب به وتحبه . وفى نفس اليوم يشاهدها الأخ الأصغر بكر فى السوق فيعجب بها ويطلب من أمه أن تخطبها له . وتفاجئ الفتاة ليلة عرسها أن حبيبها لم يخطبها وإنما أخوه .. وتصاب بصدمة تدفعها دائما إلى الاعتراف لحبيبها بمشاعرها . . وتكون سبباً فى هدم صرح البيت كله . فهى تسيطر على أهله بما يكنه لها بكر من جنون حب وبما تكنه للأخ الأكبر من نفس المشاعر .. فتهرب الأم من المنزل كى تمارس الموبقات . ويفر خضر من البيت بعد أن اتهمته زوجة أخيه بأنه حاول مغازلتها ، ويجد الزوج نفسه مخموراً دائماً . ويهوى العرش فوق الأب الذى أصابه الشلل والوهن . وعندما يعود خضر فى اللحظة الحاسمة يرفع نبوته كى يتولى السلطة .. وتسيل الدماء بين الأخوين . فالأخ الأصغر يرفع سكينه كى يغمدها فى صدر أخيه ، إلا أن

المرأة تتدخل بينهما فيغمد السكين فى صدرها ، مثل العديد من حكايات الأخوين قابيل وهابيل فى السينما المصرية .

وعندما أرادت « صابرين » – فى فيلم يحمل نفس الاسم لحسام الدين مصطفى ١٩٧٥ – أن تنتقم من خالتها ، ألقت بشباكها حول أبنائها . فأحدهم الضابط يحبها وتبادله نفس المشاعر . والأخ الأصغر المدلل يحبها بجنون ويطلبها للزواج . وبعد أن يتم الزواج تأخذ المرأة فى الإيقاع بين الأخوين بأن ترمى الشباك حول الأخ الأكبر محمد – يوسف شعبان – الذى يصرع أخاه بقبضة يده . فتخسر الأم ولديها فى لحظة واحدة . أما الإبن الثالث فإن نفس المرأة تسعى إلى إدخاله السجن أيضاً بأن تدبر له تهمة رشوة .

ورغم أن الصراع بين الأخوين هنا من أجل نفس المرأة لم يأخذ كل مساحة الفيلم الزمنية ، فإن المرأة تلعب على مشاعر الرجلين بأنوثتها ووعودها وماتملكه من سحر.. وفى النهاية فإنها تستطيع تدمير المعبد الذى دخلته على سكانه ومن يعيشون فيه ، وهكذا تلعب هذه الأفلام دوراً بالغ الحساسية فى اختيار موضوع يثير الاهتمام ، وينتهى دائماً لغير صالح الأخوين قابيل وهابيل وكأنه قدر يناديهم إلى مصير مثلما حدث لولدىّ أوديب اللذين يعرفان قدرهما مسبقاً ..

وقد أخذ الصراع شكلاً آخر فى فيلم « الأخ الكبير » لفطين عبد الوهاب ١٩٥٨ ، وفيه يقوم فريد شوقى بدور الشقيق الذى يراعى مشاعر أسرته . ويتولى تربية أخيه الصغير ورعاية أمه أحسن الرعاية .. وهذا الأخ ، الذى يبدو أمام أسرته شخصية مثالية ، ليس سوى مهرب مخدرات تعرفه إحدى النساء الخارجات على القانون – هند رستم – وتعمل معه فى نفس المهنة .. وعندما يختلف الاثنان تقرر المرأة الإيقاع بالأخ الأصغر فى حبائلها كى تنتقم منه . وبالفعل فإن هذا الأخ يرتبط بالمرأة .. ويتردد على شقتها وتعلمه تعاطى المخدرات . فهى تدس له منها فى القهوة التى يشربها حتى يصبح مدمناً ..

ويعلم كل من الأخوين بحقيقة علاقة الآخر بنفس المرأة .. ويدور صراع بين الأخ الأصغر من ناحية وأخيه حول نفس المرأة .. وعندما تزداد حدة الصراع فإن الأخ الأكبر يزج بنفسه بين يدىّ العدالة كى يخلص أخاه من شرور المرأة. وكى يكمل هو رسالته . لم يحدث قتل هنا ، ولم تسل الدماء . ولم تكن الكراهية متبادلة بين الرجلين من أجل نفس المرأة . بل أنها مبررة من طرف الأخ الأصغر المجتهد فى حياته الدراسية والذى يسقط فى شباك امرأة تسعى إلى النيل منه والاستحواذ عليه ، وقد دفع كل من الأخ الكبير ، والمرأة الآثمة ، الثمن فدية لمستقبل الأخ الأصغر البرىء منذ الوهلة الأولى من كل ماتعرض له من مشاكل .

نفس هذا الصراع تقريباً موجود فى فيلم « شاطئ الذكريات » لحسن الإمام ، حول المرأة التى تزل مع شاب يتركها ويرحل بعد أن تحمل منه جنيناً .. وعندما يعرف أخوه الأكبر بذاك ، فإنه يرتبط بالمرأة التى يحبها ويعاملها بحساسية . ثم يتولى تربية الوليد الذى جاء ثمرة علاقة زوجته بأخيه .. وكان لابد لهذا الأخ أن يعود ليسترد حبيبته وابنها من الأخ الأكبر . وبعد مواجهة وصراع نفسى وجسدى بين الرجلين يدفع الأخ الأصغر ثمن رعونته فيترك الساحة للآخرين .. والصراع هنا أيضاً أقل حدة .. وأقل عنفاً أو رسالة للدماء خاصة أن الحكاية مأخوذة . أو فلنقل قريبة ، من مسرحية مارسيل بانيول المعروفة تحت اسم « فانى » . ومن المفروض أنها تدور فى أجواء كوميدية مثل التى صورها بانيول نفسه فى السينما ، أو عندما حولها جوشوا لوجان إلى فيلم أمريكى عام ١٩٥٨ . وقد تم إنتاج فيلم حسن الإمام عام ١٩٥٤ ، أى فى زمن رومانسية السينما . ولم يكن موضوع التناحر الدموى بين قابيل وأخيه على امرأة قد وجد كل هذا الإعجاب من السينمائيين المصريين .

وفى فيلم « الورثة » لأحمد السبعاوى – ١٩٨٦ – تكررت أيضاً نفس الحدوتة بين الشقيقين حول امرأة وميراث .. والغريب أن السينما المصرية لاتزال مصرة فى هذا التناول على أن أحد الأخرين أرعن متهور أو « دُهل » وأن الآخر حكيم وعاقل ومتزن .. فالأخ الأكبر عزت العلايلى هو الذى يحكم زمام الصراع بعقله وحكمته ، أما الأصغر فهو منحرف يميل إلى ممارسة الموبقات .. وفى هذا التناقض يجد الكاتب ، أو المخرج ، أن عليه أن يرجح كفة الصراع لأحد الطرفين . أما الطرف الأخر فإنه يدفع الثمن لعدم حكمته .. وحتى الآن فإننا لم نر الصراع متكافئاً بين طرفين عاقلين سواء حول نفس المرأة . أو حول مسألة ميراث مثلا . ربما لأن العقلاء – فى منطوق السينمائيين – لايتصارعون ، أولايكون صراعهم جذاباً مثلما هو متوقع .

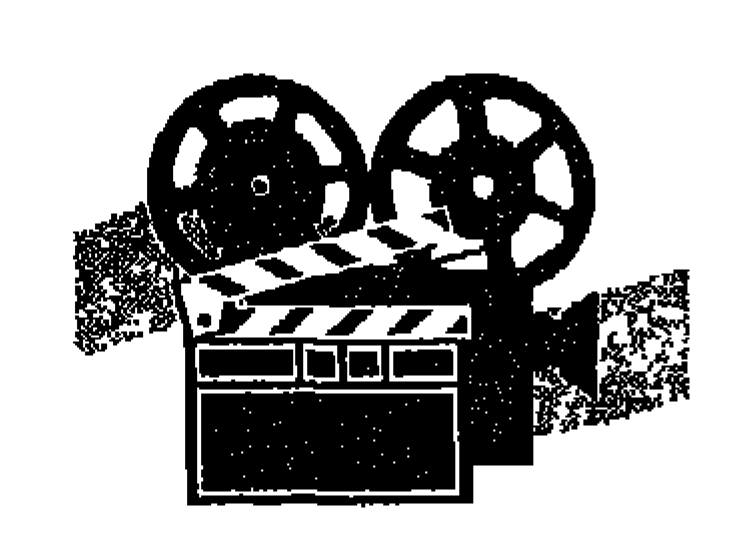
لم يكن الصراع دموياً أيضا فى الفيلمين المأخوذين عن فيلم «شرق عدن» لكازان عام ١٩٥٤ . هذان الفيلمان هما « عجايب يازمن » لحسن الإمام ١٩٧٥ ثم « ليل ورغبة » ليحيى العلمى ، ولم يكن للأبناء ذنب فيما اقترفه الآباء والأمهات ولم يكن عليهم دفع ثمن كراهية بين الطرفين . ولكن القدر الذى يدفع الآخرين إلى الصراع هو أيضا وجود نفس المرأة التى يحبها الأخوان فى كلا الفيلمين . أدت دور المرأة هنا ميرفت أمين ، حين تصارع على امتلاك مشاعرها كل من حسن يوسف وصلاح قابيل فى « عجايب يازمن » ، ثم تصارع عليها أيضاً كل من حسين فهمى وحسين الشربينى فى فيلم « ليل ورغبة » . وبالإضافة إل العلاقة المتوترة بين الرجلين بسبب تفضيل الأب لإحدهما على الآخر كنوع من الإنتقام من أمه الراقصة . والكراهية عنيفة قائمة على الضرب أحياناً ، أما الفتاة فإنها تهجر الأخ الأكبر إلى أخيه بدون مقدمات أو مبررات ، وتضيع تماماً ملامح عواطفها الحيرى تجاه هذا الأخ كما قدمها لفيلم كازان، وذلك حسبما يقول سامى السلامونى فى مقاله «كاميرا ٧٤»

المنشور فى مجلة «الإذاعة والتليفزيون» أن « الخيط الرئيسى هو عقدة جيمس دين من ماضى أمه المجهولة جوثان فيلدت التى يبحث عنها ويحبها ويخشاها، والتى تصل إلى قمتها فى المشهد الرائع الذى يقابلها فيه لأول مرة فى البيت المشبوه الذى تعمل فيه ، فإنها تتحول إلى هذا المشهد الهزيل الذى يكتشف فيه حسن يوسف أن أمه راقصة تملك كباريه يتردد عليه الإبن » .

وفى هذا الفيلم مال حسن الإمام ، بميلودراميته المعهودة ، إلى أن يعيد الأم إلى أحضان أولادها كى تساعد أن يلتم شمل الأسرة . ويقوم أحد الأخوين بالتضحية لأخيه بحبيبته مادام فى هذا سعادة له ، وللأسرة بالتالى .

أكدنا فى حديثنا على الحالات المتكررة للصراع الدموى والعنيف بين الأخوين قابيل وهابيل فى السينما المصرية ، وذلك ضمن إطارات عديدة بين مواجهات وصراعات بين أشقاء فى أفلام عديدة ، مثل المواجهة الشرسة بين أخ وأخته فى كل من « ليلة القبض على فاطمة » لبركات ، و« استغاثة من العالم الاخر » لياسين اسماعيل ياسين . وقد كان الاهتمام بالسؤال عن شغف السينما بهذا الموضوع . خاصة إن العديد من هذه الأفلام قد لاقى نجاحات فنية وتجارية كبيرة .

إذن فقد ارتبط الصراع بين كل من قابيل ، وأخيه هابيل بالعنف البالغ الشدة الذى لايعرف رحمة ولاحدود للتسامح . وهو صراع قدرى محتوم معروفة نتيجته دائماً ، والخاسر دائماً هما الأخوان قابيل وهابيل وأسلافهما وأخلافهما .



الفصل الثالث

المهربون .. والمدمنون .. وأفلام المخدرات

المخدرات عالم سرى غامض . ملئ بالعنف والدماء . ولذا فإن طقوسه تتم فى الخفاء بعيداً عن الأعين ، ولكن السينما كشفت خفايا هذا العالم السرى فى العديد من الأفلام ، وجعلت منه عالماً مفتوحاً عندما صورت التفاصيل الدقيقة لما يتعلق بدنيا المخدرات . فقد صورت ما يدور فى غرف المدمنين من طقوس سرية . وما يحدث فى خفايا عالم التهريب .

ومن الصعب حصر الأفلام العربية التى تناولت هذه الموضوعات لكثرتها وتداخل موضوعاتها . لكن ليست كل الأفلام التى تناولت عالم المخدرات تنتمى إلى ظاهرة العنف . ويمكن تقسيم أفلام المخدرات إلى قسمين رئيسيين يتبع كل منهما أقسام أخرى فرعيه .

❐ أولاً - أفلام التهريب :

وتعنى بالطبع الأفلام التى تكشف عالم التهريب بشتى أنواعه . ويقوم بهذه العمليات بصفة عامة مجرمون عتاة يتبعون منظمات تديرها عقول ذكية تسمى عادة بالرأس الكبير ، وهذه الأفلام مليئة فى العادة بالعنف من خلال الصراع الشرس بين رجال هذه المنظمات وبين رجال الشرطة التى تطاردهم ، كما تدور ، عادة ، صراعات أخرى بين بعض رجال هذه المنظمات ، مما يؤدى إلى تقسيمها وتدميرها . والصراع فى هذه الأفلام شرس . هو صراع من أجل البقاء ، ورجال هذه المنظمات يملكون أعتى الأسلحة ويجيدون استخدامها ولايترددون فى استعمالها فى كل الأوقات . وأغلب هؤلاء الرجال بلا قلوب

لايعرفون الحب والمشاعر الفياضة ، حتى النساء فى هذه الأفلام يتمتعن بصفات رجولية لايعرفن للشاعرية جانباً إلا فى حدود ضيقة أغلبها مرتبط بالمصالح .

من هذه الأفلام « حميدو » ، «رصيف نمرة خمسة» ، «سلطان» ، « سواق نصف الليل » ، من إخراج نيازى مصطفى ثم « الأشرار » ، « الباطنية » ، « صراع المحترفين » من إخراج حسام الدين مصطفى ، ثم « سوق السلاح » لكمال عطية وأفلام أخرى منها « الرجل الثانى » ، « سمارة » ..

وقد اتسمت هذه الأفلام بعنصر الحركة المرتبط غالباً بعملية المطاردات بين الأطراف المتصارعة ، وهى مطاردة شرسة عنيفة لاتعرف طريقاً مفتوحاً.. ولابد لأحد الأطراف القضاء على الطرف المنافس حتى يبقى هو ، إما ليمارس خيره ، أو ليبقى الشر سرمديا . فبعد أن استطاع العريف خميس فى «رصيف نمرة خمسة» ، التخلص من منافسيه وأعدائه الذين قتلوا زوجته وهربوا الهيروين .. فإن الصراع يتجدد مرة أخرى بعد الثلاثين عاماً فى « شياطين الميناء » لنفس المخرج نيازى مصطفى . كذلك تجدد الصراع من جديد بين ضابط الشرطة وبين المهربين فى الجزء الثانى من مسلسل «سماره» بعد أن ماتت سمارة وتم القبض على الرأس الكبير عادت المرأة لتطارد عصابة تهريب فى فيلم «عفاريت سمارة» . كما أعادت السينما هذه القصة مرة ثانية فى فيلم « نواعم » لمدحت السباعى عام ١٩٨٨ .

☐ ثانياً : سينما المتعاطين :

وهى تتناول الحياة الخاصة لمتعاطى المخدرات والظروف التى تدفعه إلى ذلك، والغريب أن العنف فى هذه الأفلام أقل من مثيله فى أفلام القسم الأول. فالمفروض أن المتعاطى إنسان مسالم يبحث عن السكينة، ويهرب من مشاكله الخاصة أو العامة ويدخل فى عالم التوهان الذى تحدثه المخدرات . وغالباً مايذهب المتعاطى إلى مكان منعزل بعيداً عن الأعين كى يتمتع بالمخدرات.

فالمتعاطى إنسان ضعيف غالباً، جبان، خائف من الشرطة، خائف من نفسه. وهو شخص يستحق الرثاء. فى حاجة إلى علاج قبل العقاب. لذا تخلو أفلام المتعاطين من العنف الذى نشاهده فى أفلام المهربين. أما الأفلام التى تتناول المواجهة بين طرفين، فهى ليست بين متعاطين ورجال شرطة. وفى حالات كثيرة تم شفاء هؤلاء المرضى مثلما حدث فى « المدمن » ، و « سكة الندامة » ، و « الوحل » لكن هناك حالات أخرى تمت فيها معالجة الأمور بشكل دائم مثلما حدث لزينب فى فيلم « الضائعة » لعاطف سالم التى حملت مسدساً تقتل به طليقها وزوجته وحماته . إذن فكيف يأتى العنف إلى هذا الشخص الضعيف ؟

جعلت السينما المصرية الأسباب مختلفة من فيلم لآخر ، ولكن النتائج متشابهة ، فالمخدرات سبب لثراء المهربين وتدمير المتعاطين على الأمدين القصير والطويل . ولاتنعكس الآثار السلبية ، بالنسبة للمتعاطين ، على الفرد وحده ، بل على المجتمع الذى حوله . فهذه المجموعة التى تتعاطى الحشيش فوق عوامة على النيل ترتكب حادث قتل امرأة بريئة وهم يركبون سيارتهم على إحدى الطرق الزراعية فى «ثرثرة فوق النيل» لحسين كمال ١٩٧١ ، وفى فيلم « حتى لايطير الدخان » لأحمد يحيى يصاب عبد الحميد بالعديد من الأمراض القاتلة عقب إدمانه للدخان الأزرق . وفى « سكة الندامة » لحسام الدين مصطفى ينعكس التعاطى على العلاقة بين المهندس وزوجته التى التقطها من الشارع . فيتحول البيت إلى وكر من العذابات اللامتناهية . وفى « الوحل » لعلى عبد الخالق تقوم الزوجة التى تتعاطى الهيروين بالتجسس على زوجها الضابط وتبلغ أسراره إلى عصابة عصمت الذى يمدها من وقت لآخر بالمـلـدة المخـدرة .

وفى أفلام مهربى المخدرات نرى عالماً مغلقا . هو فى غالبه عالم أسرات مسيطرة على سوق التهريب . وهو عالم متوارث تملؤه الوحشية والدموية كما أنه عالم منظم تحت قوانين سيادية بالغة السرية والقوة ، وأفراد هذا العالم ليسوا طغاة فقط فيما يتعلق بتجارتهم ولكن فى سلوكهم الحياتى . ومن أبرز هذه الأمثلة مادار فى « الباطنية » لحسام الدين مصطفى حيث الصراع بين أسرتى العقاد والدينارى . ويعد هذا الفيلم نموذجاً متكاملاً لسينما المخدرات ففيه التهريب والتعاطى ومشاهد تفصيلية لما يدور فى الغرز . وفيه المرأة ومكائدها والصراع من أجل الجنس والمال . وفيه التصفية الجسدية والنفسية . كما أنه يدور فى حى شبه مغلق على مدى سنين . انه معقل التهريب . وتدور أحداث الفيلم تحت أعين رجال الشرطة بمعنى أن هناك مطاردات بين الشرطة والمهربين . كما أنه يكشف مدى توارث هذه التجارة من جيل لآخر على غرار ما يحدث فى أسرات المافيا .

وقد اختار «الباطنية» عدة مستويات درامية لتناولها . فهناك ضابط الشرطة أحمد مسعود الذى يدخل الحى متخفياً فى زى شاب مدمن ، أبله يريد أن يتسول قطعة من الحشيش ، فينهال عليه الاخرون ضرباً إلى أن يرق قلب وردة الراقصة وصاحبة الغرزة لتأخذه صبيا من صبيانها . أما وردة هذه فهى تعيش فى الحى كى تنتقم من قتلة إبنها . وهى امرأة تعيش فى قلب أوكار التعاطى والإتجار وتكشف مفاتنها وتثير الرواد الباحثين عن المتعة . أما إبنها الذى ظنته مات فهو لايزال على قيد الحياة بعد أن اختطف من قِبَلْ رجال جده التاجر الكبير العقاد الذى رفض علاقة ابنه فتحى بوردة بعد أن أثمرت طفلاً .

. ويقوم العنف فى هذا الفيلم على عدة مستويات أيضاً ، ففى مشاهد متلاحقة نرى الركلات التى تنهال على الضابط من قبل تجار المخدرات ،

والصفعات التى يوجهها العقاد إلى وردة . ثم رفسه لها كى يتولاها رجاله بالضرب ، حتى تسيل منها الدماء وسط صرخاتها التى تملأ الشاشة . وكذلك المواجهة بين الشرطى المتنكر وبين الرجال الذين جاءوا لقتلها . ثم بالطبع ذلك المشهد المأساوى الذى ترسل فيه وردة بعض أتباعها لقتل شاب برئ ببنادق ضخمة . وتعرف فى اللحظة الأخيرة أنه إبنها .

هذا الصراع بين الأسرات من أجل السيطرة على سوق التهريب تكرر مرة أخرى فى فيلمى « السلخانة » لأحمد السبعاوى ١٩٨٢ . و «عصره القوة» لنادر جلال ١٩٩١ ، وانطلقت فيهما نفس التعبيرات . ودار نفس الصراع من أجل السيطرة على سوق التهريب بعيداً عن أعين رجال الشرطة .

وفيلم «العار» لعلى عبد الخالق ١٩٨٢ من أشهر أفلام التهريب التى تخلو من مواجهة عنيفة بين الأسرات أو بين رجال الشرطة والمهربين . وامتزجت مشاهد المآسى والعنف بلون من السخرية مثل المشهد الذى أصاب الجنون الأخ الطبيب وأطلق رئيس نيابة سابق الرصاص على نفسه ، وراح الأخ الثالث يندب حظ ثروة العمر التى ذابت فى الملاحات .

وقد انتقل على عبد الخالق بفيلمه «الكيف» ١٩٨٥ إلى مناقشة نفس الفكرة فى إطار أسرى أيضاً ، فرغم التناقض الحياتى الذى يعيش فيه كل من الأخ الفاشل جمال والكيميائى الناجح صلاح ، إلا أن المحبة بين الأخوين بالغة الحميمية . وسوف يظل التماسك قوياً بين الاثنين رغم مايسببه أحدهما للآخر من مشاكل. وإذا كانت الأسرة قد خسرت أبناءها فى «العار» ، فإن جمالاً سيظل إلى جوار أخيه فى أشد الساعات سوداوية .

هناك إذن شاب لديه استعداد كامل للخروج على القانون . وتحت إلحاح مطالب الحياة المتعاقبة . يدفع بأخيه إلى صناعة توليفة كيماوية من المخدرات

تجد تهافتاً كبيراً من قبل المتعاطين ، مما يزيد من دخله من ناحية ، وتتراكم المشاكل من ناحية أخرى . وجمال يعيش حياة نشاز قياسا إلى الأسلوب التربوى الذى اتبعه أبوه معه فى طفولته وشبابه . وكل مايدور فى الفيلم من أحداث بعيد تماماً عن أعين رجال الشرطة . بل أن الرأس الكبير الذى يمتلك ضيعة أشبه بدولة صغيرة يستمر فى أعماله دون أن يمسه أحد . هذا الكبير هو سبب العنف الرئيسى فى الفيلم . ففى ضيعته التى تطل على النيل يوجد رجال أشداء ، وكلاب شرسة ، وبنادق ضخمة ، وأساليب متباينة لممارسة العنف . وعندما يتم استقدام الأخ الكيميائى يتم حقنه بالمورفين حتى يصبح صلاح أسيرا لهذه الحقن ، يطلبها باذلال . ثم يتم استقدام الأخ الأصغر إلى نفس المكان للضغط على أخيه . ويعترف بتر أصابعه تحت بصر الجميع .

وقد جاء العنف هنا ممزوجاً بسقوط أبطال الفيلم فى أحضان المخدرات . هؤلاء الأشخاص الذين رأيناهم ملتزمين تماما فى سلوكهم اليومى قبل أن تسرى المخدرات فى دمائهم ، خاصة أن الفيلم ملئ بأجواء تبعث على التسلية والإضحاك مثل الأغنيات الشعبية التى يرددها محمود عبد العزيز ، والحوارات التى تتردد على الألسنة من قبل الصغار والكبار .

وقد شغف على عبد الخالق بعالم المخدرات فكرره مرات أخرى مثل فيلم «الوحل» ١٩٨٧ حول ضابط المباحث الذى يحب زوجته وعمله بنفس القدر ، ويكرس وقته للإثنين معا . قد يفاضل بين أحدهما . لكنه لايتخلى أبداً عن القيام بواجباته إزاء كل منهما ، فهو على صعيد العمل يطارد المهربين فى كل أنحاء البلاد ويرفض استلام رشوة كبيرة من أحد المهربين ، ويعد كمينا ليطارده مطاردة شرسة فوق نهر النيل تستخدم فيها الأسلحة الرشاشة ويتمكن ،

فى النهاية ، من قتله على قارعة الطريق . هذا الشاب هو ابن لمهرب كبير يدعى عصمت يصر على الانتقام من الضابط من الباب الخلفى . وهو أن يعمل على إسقاط الزوجة درية فى هاوية تعاطى الهيروين . وبذلك ينقل أرض المواجهة إلى بيته ..

أما علاقة خالد بزوجته فهى علاقة انسجام وحب . وذلك تمهيدا لحدوث السقوط ، فبعد أن تهوى الزوجة فى الإدمان تنقل لعصابة عصمت أخبار زوجها المهنية مما يفسد عليه مطاردة المهربين . إذن فالفيلم أيضاً عائلى : علاقة المهرب بابنه الذى ينتقم له ، وعلاقة ضابط بزوجته المدمنة التى يمكنها أن تفعل أى شىء من أجل « شمة » يمنحها إياها مراد ، رجل عصمت بيه . ثم توافق أن تسافر إلى الأقصر فى رحلة بالقطار من أجل « شمة » أخرى . وفى هذا القطار يصدم الزوج بوجود زوجته مع المهربين .

فى هذا الفيلم حوّل الهيروين شخصية الزوجة إلى امرأة أكثر عنفاً ، تتعامل مع زوجها بحدة أكثر مما كانت عليه من قبل ، فى نفس الوقت نراها خاضعة مستسلمة للمهربين الذين يعطونها الشمات بقدر ماتعطيهم من معلومات عن زوجها . وبسبب هذه الزوجة زادت رغبة الزوج فى الإيقاع بالمهربين من خلال ملاحقتهم فى أروقة الأقصر . وذلك عبر مطاردة شرسة بين خالد ومراد تمكن بها الضابط من شهر مسدسين فى وجه خصمه وإطلاق النار عليه على طريقة أبطال الوسترن مصرا على عدم قتله إلا بعد معرفة مصير زوجته .

وهناك مشهد بالغ العنف – حتى وأن تم تنفيذه بسذاجة – فى هذا الفيلم . حين دخل عصمت إلى المهربين الذين يعملون معه ليعلن لهم فشلهم فى عملية الأقصر .. إذا أخرج كل منهم مسدسه وانطلقت أمواج الرصاص فى صدره من مسدسات متعددة فى أحد أغرب مشاهد العنف فى السينما العربية .

وشهدت ظاهرة التعاطى أجواء أسرية فى فيلم «سكة الندامة» لحسام الدين مصطفى عام ١٩٨٦ ، فعلى قارعة الطريق هناك امرأة هاربة تركب سيارة مع مهندس متجه الى بيته ، وقبل أن يدخلا المنزل يطلب منها الزواج فتقبل على الفور . هذا المهندس أدمن تعاطى المورفين فى الوريد بعد اصابته بصدمة عاطفية غير مبررة ، أما المرأة فهى راقصة هاربة من قواد يسعى لاستخدامها فى أغراضه الخاصة مع عملائه الأثرياء . وهناك حالات ابتعاد واقتراب من المهندس تجاه المخدرات . وتقوم زوجته بابعاده تماما عن هذا العالم . لدرجة أنها تقبل أن ينهش فى جسدها ، ويغرس أظافره فى ذراعيها بينما تسيل الدماء من وجهه وأسنانه وهو يقاوم الرغبة فى تعاطى المورفين .

ورغبة المهندس فى تعاطى الحقن تجعله شرسا تارة خائفا تارة أخرى ويؤكد الفيلم مدى العنف الذى يجتاح المدمن عندما يطلب من القواد إرسال حقن مورفين له عقب معرفته بحقيقة ماضى زوجته كفتاة ليل . ويصبح المورفين هنا حالة هروبية من موقف لم يستعد له المدمن نفسياً . وسط صراخات وتوسلات امرأته له . وانهيال زوجها عليها ضرباً ثم انهياره الكامل بين الحياة والموت .

كانت الأسباب عائلية كذلك فى فيلم « الضائعة » لعاطف سالم عام ١٩٨٦ والتى دفعت زينب إلى تعاطى حقن المورفين بكثرة . فقد سافرت الممرضة زينب إلى إحدى دول الخليج للعمل من أجل توفير ثمن مسكن لأسرتها الصغيرة بعد أن تم هدم المنزل القديم الذى كانت تقيم به ، وهى امرأة بسيطة تحب زوجها وأبناءها ولاتمتثل لاغراءات الخيانة المتعددة وعند عودتها تفاجأ أن زوجها ارتبط بجارته التى سقط بيتها أيضاً ، وأن الزوجة الجديدة



مجدى وهبة ونبيلة عبيد « الوحل »



« مراهقون ومراهقات »

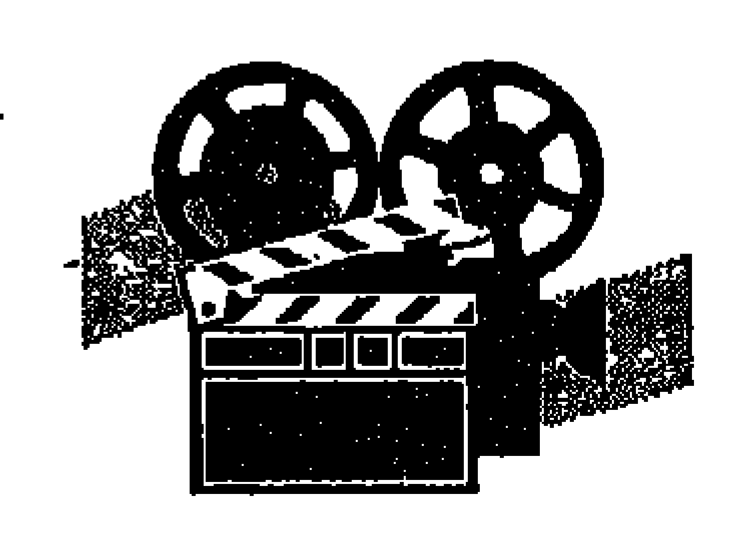
وأمها قد أقامتا معه فى نفس الشقة التى اشتراها الزوج بأموال سفر زوجته ويخبرها بأنه طلقها غيابيا ، وتصاب زينب بصدمة وتسعى لإيجاد حلول لمشكلتها سواء بأسلوب شرعى أم غير شرعى ، فتفشل وتنهار حالتها النفسية لدرجة يعجز المورفين عن تهدئتها ، فيزيد الأطباء من حجم الجرعة . وهكذا تتحول المرأة إلى مدمنة رغما عنها . ويمتلئ القسم الثالث من الفيلم بأسباب عنف صاحبت ظاهرة تعاطى المخدرات من وحشية وجنس ، حيث بلغت ذروة الصراخ والتعذيب فى ذلك المشهد الطويل الذى تتوق فيه زينب إلى حقنة مورفين ولاتجد فتأخذ فى الصراخ وتحطم كل شئ فى غرفتها الصغيرة وقد بدت عليها الشيخوخة المبكرة . ففقدت نضارتها . ثم أخذت تنهش بأظافرها فى أوردتها التى نخرتها سنون الحقن .

كما يبلغ العنف مداه فى المشهد التالى الذى تذهب فيه إلى منزل طليقها حاملة مسدس أخذته من أحد الرجال . وعندما يفتح الزوج الباب تطلق عليه الرصاص ثم تتتابع الطلقات في وجه كل من الزوجة وأمها . وفى هذا المشهد تمتزج الصرخات بأصوات الرصاصات العالية بدماء القتلى ، حتى وإن بدا وجه زينب وقد اعتراه جنون منتظر .

لم تكن أفلام المخدرات ظاهرة جديدة على السينما العربية خاصة المصرية . حول ارتباط المخدرات بالعنف بالجنس ، وفى العقد الأخير ازدحمت دور العرض بأفلام تمثل هذه الظاهرة لدرجة أصبح المرء يتصور أن البلاد كلها تحولت إلى وكر كبير للتعاطى من « ابن تحية عزوز » إلى « زمن الممنوع » و « النمر والأنثى » و « الغيبوبة » إلى « شاويش منتصف الليل » وأفلام كثيرة لم نذكرها . ولايمكن الجزم بسبب محدد لانتشار مثل هذه

الظاهرة .. هل لأنها ظاهرة إجتماعية شهدت تواجداً فى المشرق العربى وفى أنحاء منتشرة من العالم . أم بسبب نجاح فيلم ما ، أو بعض أفلام ، أم لوجود التوليفة التجارية التى من السهل عقدها مع معادلة : المخدرات + الجنس + لحظة متعة . بالإضافة إلى تفاصيل أجواء العنف المرتبطة بها هذه الظاهرة .

ورغم انتشار هذه الموجة من الأفلام فى سوق العرض السينمائى والفيديو والقنوات الفضائية إلا أن أغلب هذا النوع من الأفلام ممنوع من العرض فى قنوات التلفاز فى شتى أنحاء العالم العربى لما يتضمن من عنف قد يأتى بنتائج عكسية بين أفراد الأسرة وخاصة لدى الأطفال والنشئ..



الفصل الرابع

زمن الفتوات .. ولغة النبوت

فى زمن الدولة الاقطاعية كان الفارس الذى يجيد استخدام السيف هو الرجل الاقوى ، وغالبا ما يكون حاكم مقاطعة ، وهو يحمل السيف فى وجه الشر .. وإذا جاء فارس آخر واستطاع أن ينازله وأن يسقط منه سيفه فعليه أن يتنازل عن لقب الفروسية شاء أم أبى . وأن يذهب إلى الظل . أو إلى غابة الأفيال يدفن ماضيه الذى لن يعود .. ويدفن معه .

هذا هو قانون الفروسية : السيف المرفوع من أجل الحق . وبحثا عن سيادة العدل . إنه قانون الغابة فى صورة معدلة . فالأقوى هو الحاكم . وهو السيد المسيطر .. مهما كانت القوة غاشمة .. وقد ارتبطت به عدة مفاهيم مثل الفروسية والنبل والشجاعة والحكمة .. ونحن نعرف ماذا كان يحدث لو كان الفارس طاغية .. جبارا . بالتأكيد فإن عصره يتحول إلى عتمة وسوداوية مثل عصر الديكتاتوريات فى أى عصر .

وقد شغفت السينما بصراع الفارس من أجل سيادة الحق .. خاصة فى المقاطعة التى ينتمى إليها . ومن أشهر الفرسان لانسلوت الذى جاء يناصر الملك ارثر فأحب زوجته جينفر ، وبدلا من أن يقوم بدور النبيل ساعد على هدم يوتوبيا المائدة المستديرة .. ولكن هناك فرسانا يبحثون دوما عن سيادة الحق . يملكون فى قلوبهم رعشة مشاعر العصفور . وبينما تنتفخ عضلاتهم قوية يمكنها أن تحمل أشد الاسلحة فتكا .

هذا الفارس ظهر فى السينما المصرية تحت اسم « الفتوة » . وهو شخصية شعبية عاشت فى أحياء مصر الداخلية فى مرحلة من عمرها ، ولم يندثر هذا الفتوة إلا منذ عقود قليلة .. خاصة منذ سنوات العشرينات .. وهذا الفتوة يحمل السلاح من أجل سيادة العدل . والسلاح هنا عبارة عن عصا غليظة طويلة مرصعة بمسامير نحاسية كبيرة الرأس يمكنها أن تهشم أى أجساد تطولها . ويرتبط استخدام السلاح عند هذا الفارس الشعبى بأشياء عديدة منها فتوة الشباب ، وفورانه . والقدرة البارعة على استخدام هذه العصاة المعروفة باسم « النبوت » ثم بوجود مجموعة من الأتباع يسيرون تحت ظلها وظل صاحبها .. ينفذون مايقول . فإذا كان فارس – فتوة – نبيل فالعدل سائد ، وإذا كان طاغية فويل لهؤلاء الذين يقعون تحت طائلة مطالبه المتعددة .

وفى أغلب أحوال الفتوات الذين ظهروا فى السينما المصرية فإن هذا البطل شعبى . إنسان فقير معدم غالبا . يستفيد كثيرا بعد أن يشهر نبوته ويعلن نفسه « فتوة » .. فيصعد السلم الاجتماعى . ويرتقى الدرجات ويتحول من رجل وضيع إلى نبيل من خلال ارتباطه غالبا بامرأة ثرية تشتهى فحولته وقوته الجسدية فتتخذه زوجا يدافع عنها وتتظلل به .

ولغة الفتوة هى دائما لغة العنف ، والقوة ، فالبقاء للأقوى والسيطرة دائما على الضعيف .. وقد اهتم الروائى نجيب محفوظ بعالم الفتوات فى السيناريوهات التى كتبها خصيصا للسينما ، ثم فى رواياته العديدة مثل « أولاد حارتنا » ، « الحرافيش » والعشرات من القصص القصيرة مثل «الرجل الثانى» . ورغم أن البعض حاول أن يتناول عالم الحرافيش والفتوات فى تجارب فردية . إلا أن نجيب محفوظ هو الصانع الجيد لهذه الشخصية التى خرجت من جعبته كاملة الملامح . محدودة الهوية ..وقد اهتم نجيب محفوظ دوما بصراع هؤلاء الفتوات على السلطة . ومدى احتفاظ كل منهم بصولجانه – النبوت – مرتفعا

مستعدا للضرب فى أى لحظة يبدو فيها الخطر على سلطاته ، وعلى العرش الذى امتطاه بقوته وعنفوانه . كما اهتم الكاتب أيضا بربط هذا الصراع بالغيبيات وعلاقة الإنسان بالكون والقدر من حوله . وقد فسر البعض هذه الروايات تفسيرات تسببت فى منعها من الصدور فى بعض الدول العربية .

تقول خيرية البشلاوى فى مقال لها تحت عنوان « أزمة النص والفيلم » - العدد ٣٠ من مجلة الفنون - إن السينما « طوعت أعمال نجيب محفوظ لمقتضياتها وإمكانياتها الخاصة بها . وأخضعت شخصياتها لظروفها هى ولطاقم الممثلين . ولا يهم بعد ذلك أن يصير الطويل قصيرا والكبير صغيرا . ولا أن يتغير ترتيب الحوادث ومواقع الشخصيات ، ولا أن تضيف أحداثا أو تخلق شخصيات مثلما أضيفت أمكنة أخرى بغض النظر عن دلالة هذه الأمكنة ودورها الحتمى بالنسبة للشخصيات وللأحداث وحتى لمفهوم الرواية ككل . بل ولايهم أن تحور بعض الأحداث وتحد من مضامينها لكى تناسب « الشباك » هذا الفتوة الطاغية المهيمن والذى تخضع لسلطاته العملية الانتاجية بكاملها » .

ولأننا نهتم بأجواء العنف التى صاحبت ظاهرة أفلام الفتوات فى السينما المصرية ، فسوف نتناول هنا فقط هذه الظاهرة من خلال تأثيرها العنيف فى المجتمع الذى تعيش فيه .. فقد بدا أن الحارة المصرية كانت عالما مغلقا يحكمه الفتوات ، رغم وجود القانون خارج هذه الحارات والأحياء . فالشرطة غالبا شخصية هامشية أو ضعيفة - مثلما سنرى - وقليلا ما تتدخل لفض نزاع أو لمنع فرض إتاوة ..كما أن الحالات التى ظهر فيها رجل الشرطة فى هذه الأعمال كان ضعيفا .

إذا كان فيلم « فتوات الحسينية » ١٩٥٤ هو أول أفلام هذه المجموعة السينمائية . فإنه يمكن أن نعتبر أن تناول فيلم « الفتوة » ١٩٥٧ يعطى تفسيرا لهذه الظاهرة . رغم أن اسم الفتوة هنا مجازا قياسا إلى الظاهرة بصفة عامة .

فليس هريدى فتوة من فتوات الحارة الشعبية ، ولكنه يسلك فيما بعد سلوك الفتوات وذلك كأن نقول أن ميرسو فى رواية «الغريب» لكامى ليس بطلا عبثيا مثل شخصيات مسرح العبث ولكنه عبثى السلوك ، فقد جاء هريدى من قريته إلى القاهرة يبحث عن لقمة العيش ويكتشف أن أبو زيد يسيطر سيطرة كاملة على السوق . إذن فهذا التاجر هو الفتوة الذى يسيطر بقوته وأمواله على المكان المحاط بسور .. ولايمكن لأحد أن يهزمه إلا إذا كان قويا مثله .. يستطيع أن ينتزع منه عرشه كى تبقى اللعبة أزلية . فهريدى يقرر الوقوف فى وجه أبو زيد . ويجد استجابة من بعض تجار سوق الجملة بصورة غير علنية . فيزودونه بالمال . ويفهم من خصمه سر السوق . ثم يسعى للسيطرة على المكان بعد أن يهزم أبو زيد ويتحول هو إلى فتوة .. طاغية . يمارس نفس اللعبة .. لعبة مقعد الطاغية . هذا المقعد الذى جلس عليه فيما بعد أحمد أبو كامل فى فيلم «شادر السمك» لعلى عبد الخالق عام ١٩٨٥ ، فهو يتحول إلى فتوة السوق الذى يسيطر عليه بعد أن يتخلص من الطاغية القديم المعلم عتريس . وإذا كان هريدى قد انتهى قبل أن يأتى رجل آخر من الريف يستلم مكانه . فإن أحمد أبو كامل يتم التخلص منه بالقتل داخل السوق مما ينتفى وعنصر الاستمرار .. وحتما سيظهر فتوة جديد مثلما حدث فى سلسلة الحكايات التى صاغها نجيب محفوظ فى « الحرافيش » .

إذن ، فحكاية فيلم «الفتوة» تكشف المدخل إلى الصراع بين أقطاب القوة . وهذه الأقطاب فى فيلمى « الفتوة » و « فتوات الحسينية » معضدة بقوى أخرى تدفعها إلى السيطرة وذلك عكس ما يحدث فى أفلام أخرى .. ففى فيلم نيازى مصطفى « فتوات الحسينية » رأينا صراعا بين فتوات عتاة يحاول كل منهم التخلص من الاخر بكل ما يمتلك من سلطان . وإذا كان فريد شوقى قد دخل السجن غدرا من منافسه محمود المليجى الذى أعلن طغيانه على الحارة . فإن

المعركة الأخيرة التى تدور بعد خروج المسجون تكون فاصلة بين عهد وآخر .. هى معركة لغتها الهراوة الغليظة أو النبوت .. شديدة العنف . بالغة القسوة لاتعرف الرحمة . بل هى أشد فتكا من السيف الذى يغمده الفارس فى صدر خصمه . لأن على الفتوة أن ينهال بكل ما يملك فوق جمجمة خصمه كى يكون قتله أسرع وأكثر ضمانا .. ولذا فما إن تنهال الهراوة على أحد المتصارعين حتى يتدفق الدم شلالا من رأسه . لايجد من يوقفه . بل أن الفتوة باق يقف شامخا وسط تهاليل أهل الحارة هاتفين باسمه على طريقة « مات الملك ، عاش الملك » . لكن الملك القديم مات هنا بأسلوب لا يعرف الرحمة .

وإذا كان فيلم « فتوات الحسينية » يشكل حالة خاصة فى فترة زمنية معينة انتشرت فيه أفلام العنف المرتبطة بسينما الحركة التى كان من نجومها نيازى مصطفى وفريد شوقى وأحمد رمزى ، ورشدى أباظة . إذا كان هذا هو حالة فردية فإن فيلم «فتوات بولاق» الذى أخرجه يحيى العلمى عام ١٩٧٨ هو أول عودة إلى أفلام الفتوات التى أصبحت ظاهرة سينما الثمانينات فى مصر . وقد أخرجت السينما المصرية فى هذه السنوات عدة أفلام مأخوذة عن نجيب محفوظ عدا فيلم واحد كتبه عبد الحى أديب ويسرى الجندى هو « سعد اليتيم » أما الأفلام المحفوظية فهناك ستة منها مأخوذة عن حكايات الحرافيش وهى « المطارد » لسمير سيف ، « شهد الملكة » ، «الحرافيش» لحسام الدين مصطفى ، « الجوع » عن أقصوصة « سارق النعمة » من إخراج على بدرخان ثم « التوت والنبوت » لنيازى مصطفى و « أصدقاء الشيطان » لأحمد ياسين ، أما فيلم « فتوات بولاق » فمأخوذ عن إحدى حكايات « أولاد حارتنا » ، بينما أخذ فيلم « الشيطان يعظ » عنوان المجموعة القصصية التى ضمت أقصوصة « الرجل الثانى » التى أخذ عنها الفيلم .

وفى بداية فيلم « فتوات بولاق » نرى سقوط ميمون الفتوة القديم – فريد شوقى – فى معركة خاسرة غير متكافئة مع فتوة جديد استطاع أن يشله بضربة فيعلن عن تولى مساعده عباس – حسن حامد – فتوة جديد .

ويقول مجدى فهمى : أن الفتوة القديمة بعد هزيمته قد « انسحب كالنمر الجريح ، سيد الحارة الأول . ليتحول إلى نمر عجوز عاجز . يمضى كل وقته فى خمارة شعبية صغيرة بالحارة ذاتها يأكل لحم الرأس المسلوق . ويجرع تلك الخمر الشعبية الرخيصة . التى تصنع من العيش المتخمر وتوزع فى نوع من القرع الخشبى ، وتعرف باسم البوظة . زالت عن الفتوة كل الإمتيازات . عدا حقه فى الحصول على الأكل والشرب بالمجان .. ورغم أنف صاحب الخمارة » .

وفى الخمارة يجىء إليه شاب يشكو أن الناس تسخر منه فى الحارة لعمله الوضيع مما لايمكنه من الزواج من المرأة التى يحبها . فيسعى ميمون إلى ضم محروس – نور الشريف – إلى عرين الفتوة الجديد . وكى يحدث ذلك فعليه أن يكون قويا . وأن يمتثل لأوامر الفتوة حتى لو طلب منه أن يقتل حبيبته ، ولأنه لا يستطيع التكيف مع هذا المجتمع الشرس ، يحاول الهرب من الحارة فيقف له رجال الفتوة ويضربونه ضربا مبرحا ثم يتمكن من الهرب بمساعدة ميمون .. والرحيل عن الحارة فى حالة الهزيمة هو منفى دائم أو مؤقت قامت به شخصيات كثيرة فى كل أفلام الفتوات . والرحيل ليس هروبا بقدر ما هو استعداد لعودة أكثر قوة وكفاءة ، مثلما رحل الزوج فى « المطارد » وزوج آخر فى « شهد الملكة » عاد كى يقتل زوجته التى هام بها الرجال حبا . وكذلك شطا فى « الشيطان يعظ » كما هرب خضر الناجى فى فيلم « الحرافيش » كى يعود أكثر قوة ، وليتولى زمام الحارة .

إذن لقد فر محروس كى يعاود رحلة الرجوع إلى الحارة التى هرب منها رغما منه . أو إتقاء لشر الفتوة . ومن المهم أيضا أن نشير أن أسباب الهرب أو العودة إلى الحارة مرتبطة دوما بامرأة . فقد عاد محروس كى يفاجأ بأن أحد أصدقائه المقربين قد تقرب من حبيبته لأنه لم يشأ أن يقتلها ، ويفاجأ أن صديقه وحبيبته يخوناه ، فيقتله خلسة . ثم يقتل حبيبته .. ويصاب بالجنون .

رحلة الفتوة هنا غير كاملة .. فمحروس ليس سوى حرفوش صغير لايسعى إلى منصب الفتوة ، وكل ما يرنو إليه أن يكون رجلا من رجال الفتوة يقتل خلسة من أجل امرأة .. وهو دائما مضروب . مطارد . ليست فيه ملامح البطل المنشود . والبطل هنا هو الفتوة الآخر. أما محروس فيتحول إلى مجنون يجرى الأطفال خلفه للسخرية منه.. فظلت الحارة تبحث عن فتوة آخر .

فى فيلم « الشيطان يعظ » نرى نفس الحدوتة تقريبا . فشطا الحجرى – نور الشريف – يذهب أيضا إلى فتوة سابق ليوسطه لكى يكون قريبا من الفتوة الديناري – فريد شوقى – وإذا كان محروس يعمل فى جلاء النحاس . فإن شطا يعمل فى مهنة متواضعة أيضا ككواء ثياب . وإذا كان عباس قد طلب من محروس أن يقتل الفتاة التى يحبها هذا الأخير . فإن الفتوة يطلب من شطا البحث عن أجمل فتيات الحارة واحضارها إليه . إنها وداد التى يحبها . لذا فإنه يهرب من الحارة مع فتاته إلى حارة بعيدة يسيطر عليها فتوة آخر وعدو لدود للديناري . هذا الفتوة شبلى يطلب الفتاة لنفسه ، فيطلب من الزوج أن يطلق زوجته كى يتزوجها هو . وعندما يرفض شطا يقتحم الفتوة مسكنه فيضربونه ويغتصب شبلى الزوجة أمام عينى زوجها ..دفع هذا الحادث الزوجين إلى العودة لحارة الديناري وطلبا من الفتوة أن ينتقم للمرأة التى كان يود خطبتها .

هنا تقوم معارك بين الفتوات تنهال فيها الهروات الضخمة . ويغرس فيها شطا سكينه فى صدر غريمه الذى اغتصب زوجته ، ويخرج الكبد ويرفعه وسط

الجماهير فى نفس اللحظة التى يغمد فى صدره سكين جاءته من قبل أحد رجال الفتوة المقتول .

وعن العلاقة بين الفيلمين كتب مجدى فهمى أن « النتيجة فى نظرى مختلفة تماما . ففيلم يحيى العلمى خاطب الجماهير بمفاهيم غير تلك التى ذهب إليها أشرف فهمى . العلمى قدم فيلم مغامرات . أشرف قدم فيلم أبعاد واسقاطات . فالفتوة فى « الشيطان يعظ » ليس مجرد فتوة ، هو قد يكون حاكما . قد يكون سلطة ، قد يكون دولة مستعمرة تراها وفقا للعين . التى تنظر بها إليه . وهى فى جميع الحالات شخصيات تكاد تبرز معالمها من الشاشة » .

أما مجموعة الأفلام المأخوذة عن حكاية الحرافيش فقد ظهرت فى فترات متقاربة لدرجة أن حسام الدين مصطفى قد أخرج فيلمين هما : « شهد الملكة » و « الحرافيش » فى نفس الفترة الزمنية . فكان يخرج من هذا الاستديو كى يستكمل أحداث الفيلم فى استوديو آخر ، أو قد يستفيد من نفس المكياج والديكور ، وأشرك معه صلاح قابيل فى دور الفتوة الذى يتمكن من السيطرة على الحارة فى أحد الفيلمين ، ثم هو الطامع أبدا فى اختطاف منصب الفتوة من أسرة الناجى منتظرا سنوات طويلة كى يتمكن من المنصب بلا جدوى .

« شهد الملكة » ، هو شهد ملكة النحل التى تجذب برائحتها وأنوثتها عشرات الذكور الذين يطاردونها حتى يتمكن أحدهم من امتلاكها ثم يموت أو تموت هى .. المرأة هى زهيرة التى تمثل روح الجمال الفتاك الذى يصعق الناظرين . على حد قول الكاتب . وهى امرأة تدوس فى صعودها الطبقى – كما تكتب خيرية البشلاوى – مجلة الفنون العدد ٢٨ – جماجم الرجال مستخدمة سلاح الجنس ، وهى ليست من الجمال فى شئ برغم المبالغة فى الماكياج والإسراف الشديد فى عنصر الملابس علما بأن الملابس التى ارتدتها نادية الجندى لا علاقة لها أبدا بما كانت ترتديه « زهيرة » . التى ترتدى



بوسى ونور الشريف « فتوات بولاق »



عزت العلايلى ومحمود الجندى فى « التوت والنبوت »

ملاءات القريشة الفاخرة وعرائس البراقع الذهبية ، ولم تكن ترتدى القبعات ولا أغطية الرأس الغريبة ، ولا الفساتين التى تنتمى إلى تقاليع الربع الأخير من القرن العشرين بينما تعيش فى ربع الأول » .

فالرجال الذين يطاردون ملكة النحل هم السماك الأنيق .. والناجى الأكبر والفران والفتوة ، والمأمور وشيخ الحارة ، ورجال آخرون . أما ذكر النحل الذى تريده الملكة وتحس بقوته فهو الناجى رغم أنه متزوج . إلا أنه فى رأيها رمز الرجولة . وهؤلاء الرجال يتعاقبون على الملكة ، فتلفظهم الواحد تلو الآخر كأنها تصطاد بضع ذبابات . وزهيرة تصعد السلم الاجتماعى بمكيافيلية تحسد عليها . وهى تستخدم كل الأسلحة المتاحة لها . جمال ملئ بعظام بارزة ومكائد الأنثى لإيقاع الرجال الأقوياء فى حبائلها . هؤلاء الرجال يصبحون – رغم ما يتمتعون به من قوة – ظلالا باهتة . يأتمرون بأمرها ويمشون فى ركابها . حتى إذا قضت وترها من رجل انتقلت إلى غيره .. حتى الذكر الأكبر الذى تحبه وتنشده ما يلبث أن يطاردها مثل بقية الذكور . فيتحطم مثل الجميع بعد أن يهجر بيته من أجلها. رغم أنه يعرف ماضيها وأسلوبها فى اصطياد الرجال.

وفى هذا الفيلم لم يكن الفتوة ، أو حياته الخاصة ، شخصية رئيسية فى الفيلم . رغم أن الفيلم قد بدأ بحفل تنصيب الفتوة الذى انتصر على خصم له . وهذا الرجل الذى يهزم الرجال تهزمه امرأة . ونوح الغراب هذا رجل كثير المشاجرات ، فقأت عيناه فى إحدى هذه المعارك .

أما فى فيلم «الحرافيش» فقد استطاعت المرأة أيضا أن تهزم الرجل الفتوة أو سليمان الناجى بكل أنوثتها ، فسنية السمرى امرأة ثرية جميلة ترى فيه فتوة الحى بجبروته ورجولته فتقع فى هواه . وعندما يسألها الزواج تطلب منه أن يطلق زوجته الأولى فتحية فيترك قاع الحارة إلى قصر المرأة ويصبح تاجرا فى الظاهر ، فتوة أمام سكان الحارة الذين يشترون من بضاعته . وينجب من سنية ولدين يقع بينهما صراع دموى من أجل حب نفس المرأة .

وهذا الفيلم المأخوذ عن فصل « الحب والقضبان » قد اختلف كثيرا عن النص الأدبى . ولأنه ليس مجالنا فى الحديث عن العنف فى السينما المصرية أن نقارن بين النصوص إلا فى حدود ما نتناوله ، فإن الهروب الذى يقوم به الأخ الأكبر خضر الناجى هو هروب قدرى بعد أن تعرض لافتراءات زوجة أخيه التى تحبه وتسعى للسيطرة على البيت .

وهذا الهروب هو نوع من البيات الشتوى للعودة أكثر قوة وعطاء ، فهو يعمل بالتجارة ويعود ليظهر فى الوقت المناسب كى يبارى عتريس الطامع فى منصب الفتوة بعد أن أصاب العجز الأب سليمان ، كما أنه ينقذ تجارة الأسرة من الإفلاس . وفى الفيلم رأينا بكر يقوم بغمد سكين فى صدر أخيه لولا أن رضوانه تتدخل بينهما فيكون السكين من نصيبها . وفى الرواية فإن بكر يهرب بدلا من قتل أخيه ، وهى حالة هروب قدرية أخرى .

وقد بدا فى هذا الفيلم مدى مايتمتع به الفتوة من جبروت . ثم مدى ماتحدث له من مهانة عندما تنكسر أنيابه المفترسة . فامرأته تذهب إلى رجل آخر فى سن أبنائها وتختفى أيضا من الحارة . وفى المبارزة الثانية بينه وبين عتريس يبدو مهزوما قبل أن يرفع نبوته ، بينما يقف عتريس قويا شامخا . وهو الذى انهزم فى مبارزة مثيلة مع سليمان الناجى . ومن الطريف أن عتريس ينحنى أمام خضر الناجى عند عودته ويطلب منه الغفران فى نفس المعركة لأنه يعرف أن المواجهة هنا غير متكافئة . ويتولى خضر مهام الفتونة .

وفيما بين هاتين المعركتين العاتيتين فإن الفتوة ، ثم أهل الحارة – الحرافيش – ينشغلون بأمورهم الخاصة . فقد ذاب سليمان الناجى وسط تجارته وثرائه الذى حققه من خلال صعوده الاجتماعى . ولم يكن ينوى النزول أبدا عن هذه المكاسب من خلال تنازله عن الفتونة إلا عنوة .

وفى فيلم « الجوع » لعلى بدرخان تحول خضر الناجى إلى رمز كبير لرجل طوبوى عادل ، فهو فارس نبيل -كما نعرف من الحوار الذى يدور حوله، سادت فى عهده العدالة الاجتماعية والازدهار فى الحارة . وفرج الجبالى - محمود عبد العزيز - الذى يصبح فتوة بالمصادفة يبدو مشدوها بنموذج فرج الجبالى فيسير على هداه .. فرج هذا سليل أسرة الفتوات ليس سوى شخص عادى . لاعلاقة له بالسلطة التى تولاها فجأة اثر معركة عابرة مع قدامى الفتوات . وفى مقدمة الفيلم نعرف أن فرجا لم يحلم يوما بما وصل إليه . فهو مجرد بائع بسيط لايعرف التمرد ولا يطمح إلى التغيير إلا فى أضيق الحدود . بل أنه تلقى صفعات الفتوات دون بادرة مقاومة . ورغم أنه يسمع من أخيه جابر أن جسمه أكثر فحوله من أى فتوة . إلا أنه لايبدى تمردا بالمرة . وكان أقصى أمل يمكن أن يبلغه ، قبل معركة المصادفة التى تولى عرش الفتوة على أثرها ، هو أن يشترى عربة .

ويمثل فرج نموذجا للحاكم العادل فى أولى سنوات حكمه ، فهو يستهل منصبه بعمل الخير من خلال التبرع للمسجد . وإيقاف فرض الإتاوة . ويصبح حامى الحارة وراعى مصالحها . يرفض أن تنتقل أسرته إلى مستوى أعلى . ويظل يعمل سائقا لعربة سوارس ينقل فوقها البضائع والنسوة . وإذا جاءت المعركة الأولى من خلال مصادفة ، فإن المعركة الثانية تكون عن عمد واستعداد يتمكن فيها الفتوة من قهر بقايا عصر الفتوات القديم ليثبت أنه قوى بالمصادفة والجبر . وهذه المعركة الفاصلة تدفعه إلى التطلع الاجتماعى مثلما فعل جده سليمان الناجى . فالست « ملك » امرأة ثرية توفر له الفراش الوثير والحمام الساخن . وهى أكثر جمالا من زوجته زنوبه وتعلمه الانفتاح على عالم جديد هو التجارة والثراء .

فالرجل الذى كان يؤمن أن «البرميل الملئ يجب أن يُجب فى الفارغ» . يملأ فيما بعد خزائنه ويمنع المؤون عن أبناء الحارة إيمانا بأن الأسعار سوف تتضاعف كلما زاد الطلب . الظروف إذن هى التى صنعت ديكتاتورية فرج . المقعد الذى جلس عليه . والذى فرض منه سلوكا بعينه . قد تتكاتف بعض الظروف البالغة الدقة والصغر فى أفلام أو روايات لصنع مثل هذا الديكتاتور بنفس التفاصيل . لكن فيلم « الجوع » يختار موضوعا حساسا لدراسة أثره السريع فى صناعة هذا الديكتاتور . ففى ذلك العام ١٨٨٧ لم يف نهر النيل بفيضانه العادى . إذن فهو عام جفاف . وعلى الناس أن تربط الأحزمة على بطونها حتى يجتازون الأزمة . وقد بلغ الفيلم من الذكاء أن عزف على نغمة أن قسوة الديكتاتور أشد قسوة من الجوع الذى فرضته ظروف النيل فى ذلك العام .

فالناس حتى قبل أن يفيض النيل شحيحا كانت تعيش فى ظروف اجتماعية صعبة . ولا أدل على ذلك من حياة فرج الجبالى نفسه . لكن هذا الفرج يصبح بقوانينه وجبروته وعنفه كابوسا يهدد الحارة أكثر من كابوس الجوع نفسه . فبينما يشكو أهل الحارة من الإملاق الزاحف على بطونهم ، فإن فرجا يستحم فى منزله بماء ساخن ويتمرغ فوق فراش وثير ثم يعمل بالتجارة التى يتسع مداها معه : « التجارة شغله الشاغل مزاج واحترام » . وبينما يدفع الجوع الناس إلى السرقة من بعضهم البعض فإن فرجا يقيم الولائم الكبيرة للتجار .

ومثلما يحدث لكل طاغية . فعند هذا الحد يجب أن يظهر متمرد جديد . فبدون الديكتاتوريين لايمكن للثوار أن يظهروا .

والمتمرد الجديد ليس فتوة صاحب عضلات ونبوت قوى . وإنما هو إنسان بسيط . عقل حكيم يسعى قدر الإمكان أن يعطى للفقراء من أموال الأغنياء .

هو روبن هود عصره ، أو فلنقل يوسف الصديق فى زمن المجاعات . فجابر هو الأخ غير الشقيق للفتوة . وهو إنسان مسالم . يؤمن بالمثالية . يتزوج من زبيدة التى غرر بها أحد الفتوات السابقين ، ويتبنى رضيعها ويعطيه اسما محببا لدى الناس وهو فضل الجبالى . كما يقوم بدور المبشر الجديد لأمل منشود . فوسط الليل يلقى بلفافات الطعام إلى الجياع مرددا اسم فضل الجبالى . الفتوة القديم الذى عرف عنه العدل . انه يأخذ من مخازن الفتوة الديكتاتور وفيما بعد يرفض أن يكون فتوة . فعلى منصب الفتوة أن يكون جماعيا . وإذا كان على هذا الفتوة الجماعى أن يكون ديكتاتورا فذلك أمره . فالفتوة الفرد رجل يتحرك من خلال جماعة تستفيد من هذا النظام . وعندما أصبح فرج فتوة لم يتحرك إلا من خلال عصبة رجال . وعندما انهزمت هذه العصبة سقط فرج تحت وابل الأحجار الملقاة فوق رأسه من قبل الجياع والمتمردين .

الفتوة الجديد هو فكرة طوبوية للصراع ضد الظلم ، والطغيان . فلم يعد فرج طاغيةعلى أبناء الحى فقط . بل على أمه . وزوجتيه . الأم هى أيضا نموذج لسنية السمرى ترغب فى الزواج من رجل أصغر سنا . وعندما تموت الأم يشعر فرج أنه هدم صرحا قويا يذكره بأمه . ولأن أمه وضيعة لاكت الألسن سيرتها . فإنه يجد فى « فلة » حنانا بديلاً .

إنه حنان ملئ بالفساد والعفونة ، فهو يضرب زوجته الست ملك عندما تعايره بعلاقته بهذه السائلة : « استيقظت يوما فكرهت زينب وملك وكل من أعرفهن » . كما ساعد فى تحطيم الفتوة أيضا تخلى أتباعه عنه والتمرد الذى قادته زبيده – زوجة أخيه – ضده بعد أن قام بجلد زوجها جابر وعذبه .

وفيلم «الجوع» هو أهم أفلام الفتوات على الإطلاق . حيث حوّل الصراع بين الجسد والعقل لصالح هذا الأخير . فالقوة الجسدية بدون عقل رشيد تتحول إلى قوى غاشمة سرعان ما تنهار أمام قوى الحق والعدل . وهذه هى ، كما

أكدنا فى بداية حديثنا ، نهاية الفارس النبيل الذى إذا ما أن أصبح أسيرا لقوى غاشمة فإن سقطته تكون بالغة القسوة .

السؤال المطروح دائما بالنسبة للفتوة : هل هو عادل أم ديكتاتور ظالم ؟ ذلك لحساسية نوع السلطة ، فالسلطة القائمة على القوة لابد أن تكون غاشمة .

وفى حارتنا الشعبية التى كنا نعيش فيها ، شاهدنا بأم أعيننا بقايا عصر الفتوة . وكيف كان يحول هذه الشوارع إلى دماء وضجيج وصراخ حين يتشاجر . وما أكثر وما أسهل لغة الشجار لديهم . فكيف يقوم العدل إذن فى ظل هذه الأجواء . وقد ناقش سمير سيف العلاقة بين الظلم والعدل فى فيلمه «المطارد» ١٩٨٥ فقد تولى القللى منصب الفتوة بعد أحد أبناء الناجى . هناك اثنان من عائلة الناجى هما سماحة ورضوان . يتعمد سماحة اللهو والمجون والاستهتار كى يخفى باحكام أمرا فى صدره ، وهو إرجاع الفتونة إلى أسرته من جديد . أما أخوة رضوان فيرضى بالأمر الواقع وأن الحكمة فى التعايش مع الفتوة الظالم ومسايرته إتقاء لشره . «مثلما حدث فى فيلم «الفتوة» حين تقرب هريدى من ملك السوق كى يستطيع أن يقود ضده معركة من الداخل ، فإن سماحة يفعل نفس الشئ . إلا أن فتوة المطارد لم يكن من الغباء كى يسمح لأبناء أحد الفتوات السابقين بأن يكون ملاصقا له ، ولكنه يخضعه دائما لمراقبته فيما يمكن تسميته بالاحتضان القاتل . فيشله عن الحركة .

انه يتعمد إذلاله حين طلب منه أن يتنازل عن حبيبته وأن يهديها بنفسه إليه – راجع ما حدث فى فيلمى فتوات بولاق ، الشيطان يعظ – ثم إمعانا فى الإذلال يطلب منه أن يحضر له عصا الناجى ، رمز الشرعية . وكالعادة فى مثل هذه المواقف فإن البطل المهزوم أو الأضعف يفكر فى الهرب من الحارة . لكن رجال الفتوة يرتكبون جريمة قتل ينسبونها إلى سماحة وتبدأ المطاردة حتى بعد كشف حقيقة القللى وعودة الحق لأصحابه ، حيث تقع مواجهة

أخرى مع رجل البوليس السرى الذى يرمز لاتجاه سلطوى يرتبط مباشرة بالأفاقين وسارقى أقوات الناس . وهذا الضابط هو أيضا رمز لاتجاه السلطة السلبية التى لا تتدخل إلا إذا استفحلت الأمور بدرجة تنذر بالخطر وتهدد وجوده .

وقد اهتم هذا الفيلم بالتركيز على نقاط متكررة فى أفلام الحرافيش الأخرى ، فبعد أن هرب سماحة إلى حارة أخرى وجد فتوة آخر لايقل شراهة عن الفتوة الأول . فهو يريد أن يشاركه فى تجارته . ليس برأسماله ولكن باسمه وسمعته وصيته ، مما يدفع سماحة أن يتعلم لغة العنف التى لابد أن يسيطر بها على الحارة فيتدرب مثل كل عائلة الناجى قبل أن يتولوا الفتونة كمنصب ، هذا الفيلم – كما يقول كمال رمزى فى مجلة الفنون العدد ٢٧ – يبدو فى بعد من أبعاده ، خاصة بعد أن أهمل فكرة جماعية المقاومة . كما لو كان يتتبع محاولة الإرادة الفردية للخروج من دائرة الطغيان .

ويؤكد كمال رمزى أيضا فى مقدمة مقاله عن فيلم «المطارد» أن كمية العنف فى ملحمة الحرافيش تتضاعف حين ترتفع نبابيت الطغاة ، فى كل حكاية ، عدة مرات لتفرض القهر والذل والإتاوات على سكان الحارة، ومن أحراش الحياة ، يأتى من يحاول أن يقف ضد الطغيان والظلم فيلجأ إلى العنف حيث يفشل تارة وينجح تارة . لكن الفساد سرعان مايدب فى السلطة الجديدة التى تعتمد على البطش من جهة وخوف الناس من جهة أخرى ، فينتشر القهر والذل وتفرض الإتاوات من جديد ، ثم يأتى من يحاول المقاومة .

وفى فيلم « التوت والنبوت » أحد آخر أفلام نيازى مصطفى وآخر ملحمة أدبية فى « الحرافيش » تكررت حكاية الفتوة القديم الذى يسقط بمجده على يد فتوة جديد يتزوج من امرأة ثرية تحب الفتوة الفقير ابن الناجى ، الذى يسعى إلى كسب محبة وثقة الحرافيش أبناء الشعب المطحونين للتغلب على قوى الشر

المتمثلة فى الفتوة الطاغية . وفيلم « التوت والنبوت » هو أحد أفلام الحركة من سلسلة الفتوات قياسا إلى أفلام أخرى امتلأت بالفكرة والحركة معا .. لذا فإن مخرجه اهتم بالتركيز على المعارك النبوتية التى يقوم بها عاشور الناجى من أجل أحياء الحق .

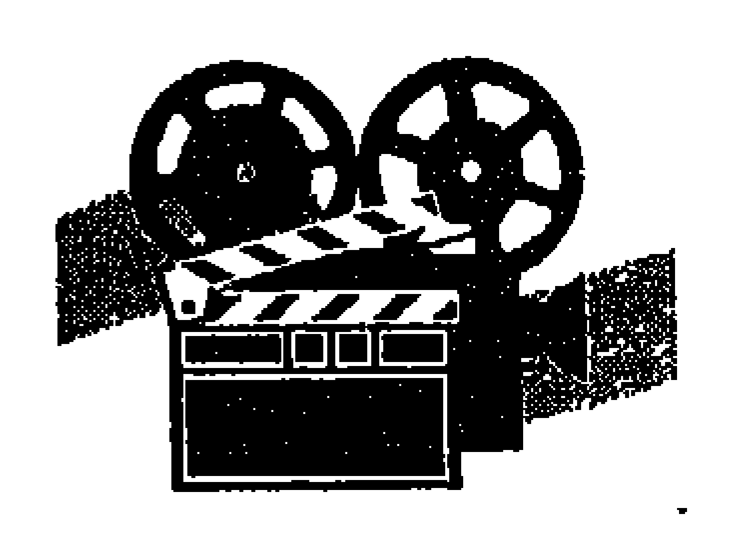
أما الفيلم الوحيد الذى تم إنتاجه فى السنوات الأخيرة ولا ينتمى إلى فتوات وحرافيش نجيب محفوظ فهو « سعد اليتيم » لأشرف فهمى . وقد كتب يسرى الجندى القصة السينمائية ، وكتب السيناريو والحوار عبد الحى أديب .

والفيلم يختلف كثيرا عن ملاحم نجيب محفوظ.. التى تبدأ بتوليه فتوة جديد وحتى سقوطه والتبشير بظهور الفتوة الجديد. الصراع قدرى مستمر بين أخوة ثم بين فتوات منطقتين متجاورتين «يتصارعان» بعنف فى كل الميادين : بالتجارة ، والجنس والهروات .. حتى تتحقق لإحدهما السيادة على الآخر .. فى بداية الفيلم يقوم أحد الفتوات بقتل أخيه وزوجته لأن الأخ ينادى بالعدالة وسيادة الحق .. وأن يأكل الناس من عرق جبينهم . وفى معركة شرسة يغمد الأخ سكين حاد فى صدر أخيه ، ثم يتم قتل الزوجة . أما الإبن الصغير فإن عربته تجمح به بعيدا عن مكان الصراع الدامى إلى امرأة من الحارة تدعى نعمات تتولى تربيته حتى يكبر ويصبح سعد اليتيم الذى يمارس أعمالا متواضعة . ويسمح لقلبه بأن يخفق لابنة الفتوة الكبير الذى هو فى الواقع عمه قاتل أبيه.. ويسعى للزواج منها مدافعا عنها وعن أبيها فى أكثر من مواجهة .. حتى يوافق الفتوة أن يتزوج سعد اليتيم . وفى حفل الزفاف الذى يتحول إلى حلبة صراع شرسة يعرف سعد حقيقة عمه قاتل أبيه ، وتدور معركة بين رجال الفتوات تنتهى لصالح المنافس الذى يهرب فوق عربته تاركاً الدماء تنسال بلا هوادة .

وقد أعطى الناقد كمال رمزى لهذا الفيلم مدلولا سياسيا حين رمز إلى الفتويين بالقوتين العظميين وإلى سعد اليتيم بدول العالم الثالث ، فى مقاله عن الفيلم فى العدد ٢٩ من مجلة الفنون ، إلا أنه يؤكد فى نهاية مقاله : كل هذا ما هو إلا « رموز مفضوحة » ووجهة نظر ساذجة وتحليل سياسى سطحى يؤدى إلى نتائج يائسة تسوى بين بشاعة كل القوى – الفتوات – ولاتؤمن بقدرة أهل الحارة على المواجهة والتغيير وصنع غد آمل ، سواء كانت هناك بقية لعصر الفتوات فى السينما المصرية . أم لم تكن . فإن العنف الذى تميزت به هذه الأفلام فى أغلبه غشيم . يدفع الفقراء ثمنه . من الإتاوات والقهر . وإلا انهالت النبابيت على رؤوسهم تمزقها بلا رحمة .

ورغم أن أحداث الرواية وهذه الأفلام تدور فى الربع الأخير من القرن الماضى والربع الأول من القرن العشرين . إلا أن هذه الأفلام جاءت متناغمة متوافقة مع ظاهرة أفلام العنف التى تميزت بها أفلام السبعينات والثمانينات فى السينما الأمريكية والإيطالية . وقد رأينا كيف أن بعض هذه الأفلام قد عبر عما يدور من عنف فى مجتمعنا المعاصر .. وأن الفتوات أصحاب الجلاليب والنبابيت أقل عنفا مما يحدث كل يوم سواء على المستوى المحلى أم العالمى .. بينما البعض الآخر من هذه الأفلام قد اهتم فى المقام بالصراع الجسدى الذى يدور بين الفتوات .

تناولنا هنا عصر الفتوات من خلال اهتمام السينما المصرية بظاهرة العنف أكثر من غيرها من الظواهر . لذا حصرنا حديثنا عن هذه الأفلام من هذه الوجهة وحدها دون غيرها .



الفصل الخامس

البطل الفرد فى مواجهة العنف

ماذا يمكن لمواطن عادى بسيط أن يفعل حين يرى الحق ضائعا أمامه ، حقه هو قبل حقوق الآخرين ، وأنه غير قادر على استرداد هذا الحق ، حتى من قبل قوة القانون ونصوصه ، هل يترك الأمور تضيع بلاعودة وأولها روحه ، أم أنه يحمل سلاحا يشهره أمام خصمه بعيدا عن قوى القانون كى يسترد حقه بعد أن يتحول من إنسان عادى مسالم إلى وحش مفترس ؟ .

فى فيلم High Noon لفريد زينمان ١٩٥٣ وجد الشرطى نفسه فى مدينة لا تعرف المسؤولية . فهناك خمسة أشرار سيأتون إلى المدينة مع القطار يهددون أمنها ويطلبون إتاوات .. ويحاول الشرطى أن يستجمع بعض الرجال للوقوف إلى جواره فى معركته الشرسة، إلا أنه لا يجد من يعضد موقفه فيخرج بمفرده إلى الشارع حاملا مسدسا عاديا وإصرارا خارقا ، ويستطيع الشرطى جارى كوبر الانتصار على خصومه فى أحد أشهر أفلام البطل الفرد فى السينما .

البطل الفرد واضح أيضا عند ذلك المدرس البسيط المسالم الذى يدخل عليه أشرار فيغتصبون زوجته فى فيلم « كلاب من قش » لسام بكنباه ١٩٧٢ ويضربونه فيضطر إلى حمل السلاح الذى ينتبذه ويحول المكان إلى أنهار من الدم .

البطل الفرد الذى نتحدث عنه إذن، هو ذلك المواطن المسالم الذى لايجيد الشجار أو العراك ولايتعامل كثيراً مع أقسام الشرطة ، ولكنه يتعرض لظروف تدفعه أن يسترد حقه بكل مايملك حتى لو استعمل بندقية سريعة الطلقات .

وقد عرفت السينما المصرية هذا البطل الفرد فى أفلام عديدة على مستويات متباينة ، ويعتبر العريف خميس فى فيلم « رصيف نمرة خمسة » لنيازى مصطفى عام ١٩٥٦ ، أشهر نماذج البطل الفرد فى هذه السينما ، فقد قتلت امرأته وفقد وظيفته بسبب موقفه من بعض رجال المخدرات فيضطر إلى مواجهة قوى الشر لاسترداد حقه بعيدا عن رجال الشرطة والقانون ، ويستطيع وحده الإيقاع برؤوس الحرية فى عمليات التهريب .

وإذا كان خميس رجل شرطة يمارس مطاردة الأشرار بحكم مهنته فى خفر السواحل ، فإن الشخصية التى جسدها فريد شوقى فى فيلم «جعلونى مجرما» ١٩٥٤ أقرب إلى هذا النموذج ، فهو يدخل الملجأ (الإصلاحية) بتوصية من عمه الذى استولى على ميراثه ، وعمل على تشريده حتى بعد أن يخرج إلى الحياة ، ويفشل مرارا فى استرداد الحق المشروع وهو الضائع وسط المجتمع فيحمل فى النهايةسلاحا ويقتل عمه .

فريد شوقى هو أحد الذين قاموا بدور البطل الفرد فى أفلام عديدة مثل «أبو حديد» ، « أبو أحمد » ، « آخر فرصة » ، « أنا الهارب » ، لكنه فى الواقع بطل فرد شجيع بمعنى أنه مؤهل للقيام بهذه العمليات البطولية التى لابد أن يخرج منها منتصرا ، لكن البطل الفرد الذى ظهر فى سينما الثمانينات والتسعينات ذو مذاق يختلف فهو غير مؤهل ، وغير مستعد نفسيا أو إجتماعيا أو جسمانيا لآية مواجهة سواء مع الشرطة أو مع الأشرار الذين يطحنونه ويعرضونه للظلم . لذا فإن السلاح الذى يستعمله يتباين من فيلم لآخر ، وهو يحمله مرة واحدة لا أكثر لردع الشر ، ثم إنه يضطر إلى ذلك ، هذا السلاح إما أنه ساطور أو بندقية آلية أو سكينة حادة أو بلدوزر أو مسدس عادى .. وقد اخترنا فى حديثنا عن هذا البطل مجموعة أفلام سنكتشف أن كاتب أغلبها هو نفس المؤلف وحيد حامد مما قد يبدو أنها رؤية مؤلف أكثر من رؤية سينما وجيل بأكمله ، لكن أغلب هذه الأفلام عمل فيها مخرجون جيدون ، ولاقت نجاحات متوالية على المستويات الفنية والتجارية ، من هذه الأفلام مثلا

« الغول » ، « الهلفوت » ، « آخر الرجال المحترمين » لسمير سيف ثم « التخشيبة »
و « البرئ » لعاطف الطيب و « أرزاق يادنيا » لنادر جلال ، و« الإرهاب والكباب » لشريف عرفة فضلا عن أفلام أخرى كتبها آخرون وضعوا أعينهم على هذه الظاهرة إعجابا بها وتقليدا لها بعد نجاحها الملحوظ .

والبطل الفرد يلجأ إلى العنف كوسيلة وحيدة نهائية لحل مشكلته أو لزيادة تعقيدها ، والعنف الذى يمارسه بالغ الشراسة ، إذ هو عنف مكتوم تضطرم فيه النيران فيخرج بركانا مليئا بالحمم والقذائف اللهيبية ، خاصة أن قوى الصراع هنا غير متكافئة على كافة المستويات مثل كل النماذج التى سنتناولها . وهذا التباين يُكسب المعركة أبعادا أكثر دموية وتبريرا أكثر قبولا .

فعادل فى فيلم «الغول» ١٩٨٣ صحفى بسيط شريف يعمل فى مجال الصحافة الفنية بعد أن عانى الكثير من كتاباته السياسية الجريئة حسبما نسمعه يعترف لمذيعة التليفزيون مشيرة درويش التى أصبحت صديقته فيما بعد ، تزوج يوما من إحدى النساء الشهيرات الثريات والتى طلقت منه كى ترتبط برجل أكثر ثراء وتعيش حياة البذخ ، بعد أن تمردت على شقته المتواضعة فى مدينة نصر، وأخذت معها ابنتها سحر كى تتولى تربيتها « تزوجت سوزى من طبيب شهير من أجل الملابس والحفلات ، لقد تغيرت ، أما أنا فلن أتغير » .

أما الطرف الآخر من الصراع ، فهو فهمى الكاشف والد المذيعة الذى يتضايق من جمل متفاوتة مكتوبة عن ابنته ، ويحاول شراء الصحفى الذى كتب كلاما ضدها ، كما بدا أنه اشترى رئيس التحرير . يكرر دائما نفس التعبيرات التى تتردد على ألسنة رجال الإنفتاح حول صفقات اللحم الفاسد والدواجن : «قالوا فيه أزمة لحوم قلت المؤسسة تساعد فى أزمة اللحم ، قالوا اللحم فاسد الشعب يأكل الزلط بلهارسيا وبلاء أزرق ، إشمعنى ميكروبات اللحم ، ولاحد مات ولاحد عمى . اللحم ينعدم أنا برضه حريص على مصلحة الشعب » .

وتلعب المصادفات دورا فى خلق الصراع بين الصحفى والرأسمالى فالمصادفة تجعل مشيرة إبنة لرجل وحبيبة لخصمه . ومصادفة أخرى تجعل الصحفى شاهدا على جريمة البار حين قام ابن الرأسمالى الأرعن بقتل مرسى عامل البار الذى يدافع عن موقف نبيل ، ثم محاولة الصحفى البحث عن الحقيقة فيبلغ عن الحادث ، ويدافع عن مرسى دفاعا مستميتا عاملا على إدانة نشأت الكاشف القاتل الحقيقى .

ولأن الصراع غير متكافئ بين الخصمين ، فإن الفيلم يكشف مواطن القوة عند فهمى الكاشف . فهو طاغية عنيد يستطيع استقطاب اساتذة جامعة للعمل فى مؤسسته ، كما أنه يرشى رجال الشرطة ، انه رجل أقرب إلى زعماء المافيا مؤسسة بأكملها وليس رجلا لذا من الصعب هزيمته .

لذا فإن الصحفى الذى يقرأ رواية «قدر الإنسان» لاندريه مالرو يقرأ أيضا كتابا عن الإرهابى كارلوس، ويشترى ساطورا للدفاع عن الحق الضائع باحثا عن الشاهد الوحيد فى القضية، وهو فتاة كانت موجودة فى البار إبان الحادث لذا فإن المواجهة الساخنة التى تحدث بين الطرفين كانت مسدودة الأطراف فرجل الشرطة – صديق الصحفى – يعجز عن إثبات الحقيقة ، وتقف كل الأطراف ساكنة خرساء عن النطق بالحق ، ولذا فعلى الساطور أن يتكلم ، ويكون الكلام عنيفا يشطر الرأس إلى نصفين، فيكتشف الحق حتى ولو كان داميا .

كانت تلك أولى الملاحم الدموية البارزة فى سينما الثمانينات حول سلوك البطل الفردى السينما المصرية ، وهو كما شاهدنا بطل لا يستخدم القوة المسلحة إلا عندما تطمس كل الحقوق من أمامه ، ويبقى الشر ماثلا لايمكن لشئ أن يرده سوى العنف . وإذا كان عادل قد دافع هنا عن الآخرين قبل نفسه، فإن الطبيبة فى فيلم «التخشيبة» لعاطف الطيب عام ١٩٨٤ – كتبه أيضاً وحيد حامد – امرأة فاضلة تعيش حياة عائلية ساكنة مع زوج سلبى تجد نفسها



أحمد زكى وممدوح عبد العليم « البرىء »



عادل إمام فى « الغول »

متورطة فى فضيحة أخلاقية تجرها إلى مشاكل لا تنتهى ، والجميع هنا يقفون سلبيين إزاء مشكلتها ، بل أن الكثيرين يشاركون فى رجمها بالحجارة . وعندما تفقد كل السبل تتحول إلى « كاوبوى » شرس يحمل سكينا حادة ، وترتدى نظارة سوداء ، وتنتظر رجلاً فى ساعة متأخرة من الليل أمام كازينو على شاطئ البحر كى تقوم باختطافه إلى فيللتها فى العجمى . وذلك كى تنتزع منه اعترافا ببراءتها .

ولم تفعل الطبيبة ذلك إلا بعد أن افتقرت إلى كل الوسائل التى يمكن بها أن تثبت براءتها ، فقد عجز محاميها عن التوصل إلى الحق ، وهى أنها محكوم عليها فى قضية دعارة سابقة ، كما تخلى عنها زوجها ولم يدافع عنها ، وقد اهتم كاتب السيناريو بطرح التفاصيل البالغة الدقة التى تقف جميعها فى مواجهة الطبيبة .

والبطل الفردى – افتراضا – يقف بكل عنف للدفاع عما أصابه من فضائح وخسائر وآلام ، فهو يصبح كائناً شرسا ولا يتوانى عن إسالة الدماء ، فهى فى هذا الحال مشروعة السيولة بأى شكل ، والعنف واجب حتمى .

وإذا كان رجل الشرطة هنا ليس بالغ السلبية مثلما نرى فى أفلام أخرى ، إلا أن اللوائح التى تحكمه تساعد فى خلق سلبيته ، وإبعاده عن حل المشكلة ، ففى الملفات هناك مايثبت أن الطبيبة مدانة فى قضية دعارة ، وعليها تنفيذ الحكم ، وفى الحبس تشعر بمدى المذلة التى تفرضها وقائع المكان ، مما يزيد من مدى الإحساس بالظلم ، وهكذا فإن سلوكها العنيف فى النهاية يكون وجوبيا لازما ، ولا حل سواه ، خاصة أن المجرم الحقيقى الذى دبر كل هذا طليق حر ، ينعم بجرائره فى كل مكان .

البطل الفرد هنا ليس بطلاً بالمرة ، ولكنه صورة للبطل «الضد» ، فهو مواطن عادى مسالم ضعيف ، ينتفض فجأة كثور متوحش لايعرف الرحمة ، هذا البطل تكرر مرة أخرى فى فيلم « الهلفوت » لسمير سيف عام ١٩٨٥

ولنفس كاتب السيناريو وحيد حامد ، إنه ليس بطلا بالطبع فهو هلفوت أو لنقل عبيط القرية ، عرفة الشاب الضعيف الحائر الذى لم يعد بقادر على حمل الصناديق كسابق عهده ، وهذا الهلفوت يجد نفسه فجأة يصارع عسران المجرم العتيد الذى لم تستطع الحكومة الإيقاع به ، رغم ارتكابه عديدا من جرائم القتل ، ورغم المواجهة بين الرجلين إلا أن وفاة عسران الفجائية لم تكن انتصارا لعرفة وإنما هى مرحلة إنتقالية لمواجهة أخرى ضد شر أقوى مع رجل غامض يعمل تحت رئاسته إجراء يجيدون استخدام الأسلحة الرشاشة وينثرون رصاصاتهم فى أى مكان .

البطل الفرد هنا هو عرفة ، وما زلنا نؤكد أنه بطل مضاد ضائع ، يعيش فى حجرة واحدة مهشمة الجدران ليس بها سوى مكان للنوم ، انتشرت على الجدران صور النساء التى تؤكد مدى حرمانه الجنسى والعاطفى . وصعلوك القرية هذا يعمل حمالا من أجل لقمة العيش ، وهو ثقيل اللسان بعض الشئ خادم للجميع يحمل ويقبض ، يعتمد فى إبقاء رزقه على رضاء الآخرين عنه وهو فيتيشى النزعة بحكم حرمانه الجنسى ، رجل هادئ مسالم أيضا بحكم عمله وصحته ، ولذا فإنه لا يواجه عسران إلا بعد أن يكتشف جزءا هاما من حياته الخاصة ، فعسران هذا رجل أعزب أيضاً ، يرتزق من القتل المأجور ، ضخم الجثة يعيش فى منزل يغلق بابه بأربعة مزاليج ضخمة يحيا فى قلق ، يسمونه «سيد المعلمين» ولكن عرفة يكتشف أنه « رجل مخوّخ من داخله وراعب بلد بحالها » ومن هنا تقوم إحتمالية المواجهة بين الطرفين .

ويمهد المؤلف للمتفرج أن من حق بطله أن يحمل بندقية أو ساطورا أو حبلا قويا لربط الوثائق كى يقوم بتصفية حساباته الخاصة مع خصومه ، فعرفة الذى يردد أكثر من مرة أنه لايحب استخدام العنف وأنه لن يقتل أحداً ، يشترى بنفسه سلاحاً رشاشا لايجيد استعماله ، ويذهب ليطيش به فى مواجهة أربعة رجال محترفين ، فتندفع الدماء من ثقوب أجسادهم فى نافورات متدفقة ، ويكون الدافع الأول هو الإنتقام لزميله دسوقى الذى مات مقتولا ،

ثم لأنه يعى أن الدور سيجئ عليه . إذن فحمل السلاح حتمية ، إما أن تقتلنى أو أقتلك دون أخذ العواقب فى الحسبان من ناحية ، وإهمالاً لدور العدالة من ناحية أخرى ، لأنها لاتتحرك إلا بعد حدوث الجرائم ويكون تحركها قائماً على التحقيقات من خلف المكاتب لا أكثر .

فضابط الشرطة هنا إنسان لطيف مهذب ، يجلس دائما خلف مكتبه ويبتسم فى رقة ، أو يتسامر فى حديقة قسم الشرطة مع زملائه ، ويعجز تماما عن إثبات الحق ، ورغم أنه يأمر بضرب عسران بعنف إلا أنه لايتمكن من إدانته .

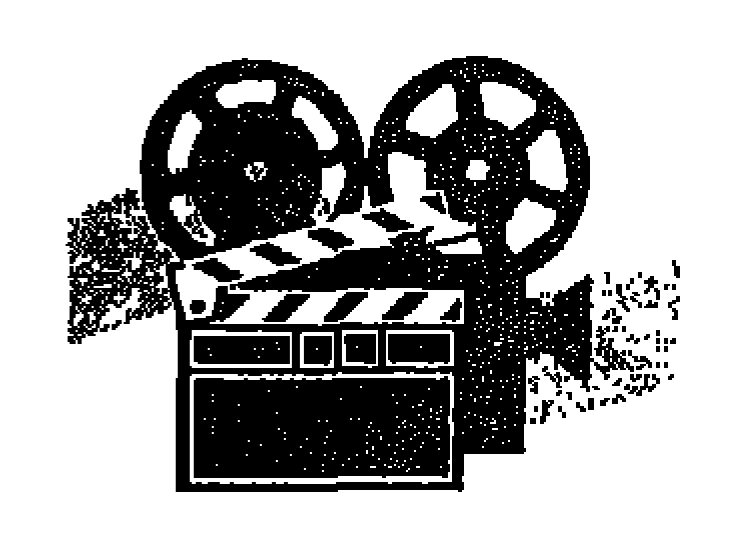
تكرر ظهور نفس ضابط الشرطة فى فيلم آخر للثنائى وحيد حامد . سمير سيف هو «آخر الرجال المحترمين» ١٩٨٤ ، ويتعامل مع المدرس الفرجانى من خلال عبارات تقليدية مزخرفة مثل « القانون هو السيد » و « سيأخذ القانون مجراه » ثم هو مقتنع بسلامة الإجراءات السلبية . ويتهم المدرس الذى يبحث عن تلميذته المخطوفة انه مجنون ، مثل هذا الموقف يدفع المدرس المسالم أن ينهج سلوك البطل الفرد فى مدينة القاهرة المزدحمة كى يبحث وحده عن التلميذة المخطوفة .

وقد تكررت حكاية البطل السلبى الذى يحمل سلاحاً فى فيلم آخر كتبه وحيد حامد لعاطف الطيب عام ١٩٨٥ هو (البرئ) وذلك بأن نقل بطله الفرد إلى المؤسسة العسكرية فى أحد معسكرات الإعتقال السياسية فى الصحراء .. وهذا الجندى الأمى الذى «لا يعرف» يجد نفسه فى مواقف متناقضة .. فبعد أن يقتل أحد المعتقلين السياسيين الذى حاول الهرب فإنه يفاجئ أن الذين يعذبهم فى المعسكر ليسوا من (الخونة) أو (الأعداء) كما كان يتصور ، بل أن صديقه وابن قريته الطالب المناضل يدخل المعتقل . ويرفض الجندى أن يشهر السلاح فى وجهه أو يضربه .. ويتحول هو إلى الضحية .. ويشاهد

صديقه يموت أمام عينيه .. فيضطر أن يشهر سلاحه أمام كل من بالمعسكر. وهو يصب عليهم لعناته .

ورغم هذه النهاية الدامية التي شهدت انفجار موقف البطل الفرد هنا .. إلا أن وحيد حامد ولأول مرة لايهتم بتفاصيل دقيقة عديدة تؤدى إلى انفجار الموقف وتحول البطل .. سوى فى موقف زيارة الجندى لبيت صديقه بالقاهرة قبل التوجه إلى معسكره .. ومثل ترحيل الطالب وزملائه إلى المعسكر .. وقد تجدد ظهور هذا البطل فى فيلم «الإرهاب والكباب» لشريف عرفة ١٩٩٢ حيث وجد موظف عادى نفسه أمام مجموعة من الظروف الروتينية والسلوكية دفعته إلى أن يختطف بندقية من جندى حراسة ، ويستولى على مجمع التحرير ، أكبر مركز إدارى فى مصر ، ويتخذ من مئات الأشخاص رهائن .

وقد انتقلت ظاهرة البطل الفرد من وحيد حامد إلى آخرين بنفس الكيفية . مع اختلاف المناظير .. وقد كتب السيناريو لهذه الأفلام كتاب أقل أهمية وجودة من وحيد حامد . لذا ظلت هذه الأفلام من الصراع بين الفرد والقدر ، أو بين الفرد والسلطة الغاشمة أقل أهمية . مع اختفاء المبررات التراكمية التى أدت إلى إنفجار الموقف .



الفصل السادس

لعبة العسكر والحرامية .. فى السينما المصرية

العلاقة بين العدل المتمثل فى رجال الشرطة والشر المتمثل فى المجرمين بشتى مستوياتهم – علاقة جذابة مثيرة دائماً بالنسبة للمتفرج والقارئ معا . لذا تنتشر الأعمال البوليسية ربما أكثر من غيرها من النوعيات . وإن كان هذا الانتشار محدودا نسبيا فى عالمنا العربى . لقد شغفت السينما المصرية منذ نشأتها بالعلاقة بما اعتدنا على تسميتها العسكر والحرامية . ويعنى الأول رجل العدل بشتى أبعاده . وهو من يمتلك حق الضبطية القضائية . ونعنى بهم رجال الشرطة . أما الحرامية فهم من يتم القبض عليهم لأنهم يرتكبون جرائم ضد المجتمع وأمنــه . ومنهم اللصوص والقتـلة والسـفاكين والهاربين والخارجين على القـــانون .

وأينما وجد هذا الإثنان فلابد أن توجد مطاردة مثيرة . فالمجرم يبذل كل ما فى وسعه للهرب من العقاب . ويقدح رجل الشرطة ذهنه وخبرته للإيقاع بهذا المجرم مهما كان الثمن حتى يتمكن منه فى النهاية . لأن على الخير أن ينتصر وتلك شريعة الإنسانية التى لا ترضى بغيرها حتى وان حاولت السينما الأمريكية – مثلا – أن تغير من هذه القوانين السماوية فى السنوات الأخيرة . وكلما تعقدت أسباب الجريمة وأصبحت أكثر غموضاً كلما اشتدت الإثارة . كما أنه كلما نجح المجرم فى ابتكار أسلوب جديد لممارسة الجريمة كلما ابتدع رجال الشرطة أساليب لاكتشافها ، وأصبحت المطاردات أكثر إثارة .

وقـد عـرفت السينما المصـرية بعض النماذج التى احـتـدم هذا الصـراع والمواجهة بين الطرفين . وقد تعددت أشكال الصدام منذ بداية السينما المصرية

وحتى الآن . وقد انتشر هذا النوع من الأفلام على مدى الأعوام السبعين من عمر السينما المصرية . ومن الصعب حصر كل هذه الأفلام لكن من الممكن أن نتناول بعض النماذج الشهيرة . ثم نماذج لنجوم برعوا فى تقديم أحد الرجلين : العسكرى أو الحرامى ، واشتهروا بهذين الدورين – ومخرجين قدموا مثل هذه القصص فى بعض أفلامهم .

برزت هذه المواجهة فى أفلام ألفناها . فهناك ضابط شريف يسعى إلى مطاردة عصابة إجرامية ، أو مجرم بعينه . وقد يكرس كل وقته للوصول إلى هذه العصابة الإجرامية ، أو القبض على هذا المجرم بأى ثمن . وفى مقابل حياة شريفة يتسم بها رجل الشرطة ، فإن المجرمين يمارسون أعمالا غير أخلاقية يمكن من خلالها أن نكرههم ونتمنى لهذا الضابط الشريف – وهو فى الغالب شاب – أن ينتصر . قد نعيش مع الحياة الخاصة لهذا الضابط مثلما رأينا الضابط محمد – عزت العلايلى – فى « أهل القمة » الذى يعانى كثيرا من زعتر النورى – نور الشريف – الذى يسعى للزواج من إبنة أخته . وزعتر هذا نشال تحول من سرقة الناس فى الحافلات إلى أعمال التهريب فى المنطقة الحرة . والمواجهة ساخنة بين الرجلين . فمقابل ذكاء وطموح زعتر يقف شموخ وشرف الضابط الذى لابد أن يرضخ للتغييرات الغريبة التى حدثت فى المجتمع .

وإذا كان هذا الفيلم الذى ظهر عام ١٩٨١ قد أظهر رجال الشرطة مصابين بالإحباط . فإن هناك شرطيا – أنور وجدى – شريفا يسعى إلى الإيقاع بليلى فى فيلم « قلبى دليلى » ١٩٤٧ معتقدا أنها ضمن أفراد العصابة . فيتنكر فى زى مدنى ويدخل وراءها الحفلات حتى يقع فى اغرامها ، ويكتشف أنه ليست لها علاقة بالعصابة التى يطاردها . بل هى ضحية للأشرار فيسعى إلى إنقاذها منهم . ويزداد دافع المطاردة . فهو يود إنقاذ ليلى من ناحية . والإيقاع بالأشرار من ناحية أخرى حسبما تقتضيه وظيفته .

وضابط الشرطة دائما رجل شريف فى منظور السينما المصرية . فهناك ضابط مباحث – يوسف وهبى – الذى يكتشف أن حسام – رشدى أباظة – الذى قابله فى محطة القطار بالقاهرة هو قاتل هارب فيقبض عليه . وتحت توسلات القاتل ورغبته فى رؤية زوجته التى تجتاز محنة يمتثل الضابط . وعندما يعرف هذا الأخير أن الرجل الذى بين يديه برئ يساعده فى إثبات براءته فى فيلم « مفتش المباحث » إخراج حسين فوزى عام ١٩٥٨ .

كما أن علاقة مدير السجن – أحمد مظهر – بالمحامى حسام (فريد شوقى) الذى دخل السجن فريد شوقى متهما فى تهمة هو برئ منها تعد من العلاقات الإنسانية التى تقوم بين الطرفين . فالضابط يدرك أن المتهم برئ . وهو لايمكنه أن يفعل شيئا سوى أن يطلق سراحه لساعات حتى يرى زوجته قبل أن تموت . حتى لو كان ذلك سببا فى أن يصبح مركز ضابط الشرطة مهددا أمام رؤسائه فى فيلم « كلمة شرف » لحسام الدين مصطفى ١٩٧٢ .

وكما أن الضابط يطارد عصابة خطيرة فى فيلم « قلبى دليلى » فإن هناك ضابطا آخر يسعى إلى الإيقاع بعصابة « ريا وسكينة » لصلاح أبو سيف ١٩٥٣ ، وقد أدى الدور أيضاً أنور وجدى ، وسبب المطاردة هنا متكرر ، فحبيبة الضابط تكاد أن تسقط فريسة بين أيدى السفاحين ، وهناك واجب تمليه وظيفته للإيقاع بالعصابة . ولابد للفيلم أن يعزف على هذه النغمة حتى وأن اختلفت حوادث الفيلم عن الجريمة الحقيقية .

كما لعب أنور وجدى دور الضابط الذى يوقع بخُط الصعيد فى فيلم «الوحش» لأبو سيف ١٩٥٤ ويدور الصراع هنا بين ضابط يستمد قوته من وظيفته وعزيمته وبين مجرم امتلأ بالعنفوان وقوى الشر فيدبر خططه للتخلص من الضابط ، ولكن هذا هذا الأخير ينجو منها ، والوحش هذا يعمل

لمصلحة الباشا وهو يجيد التعامل مع السلاح ، والأشخاص ، والجبل الذى يأوى إليه .

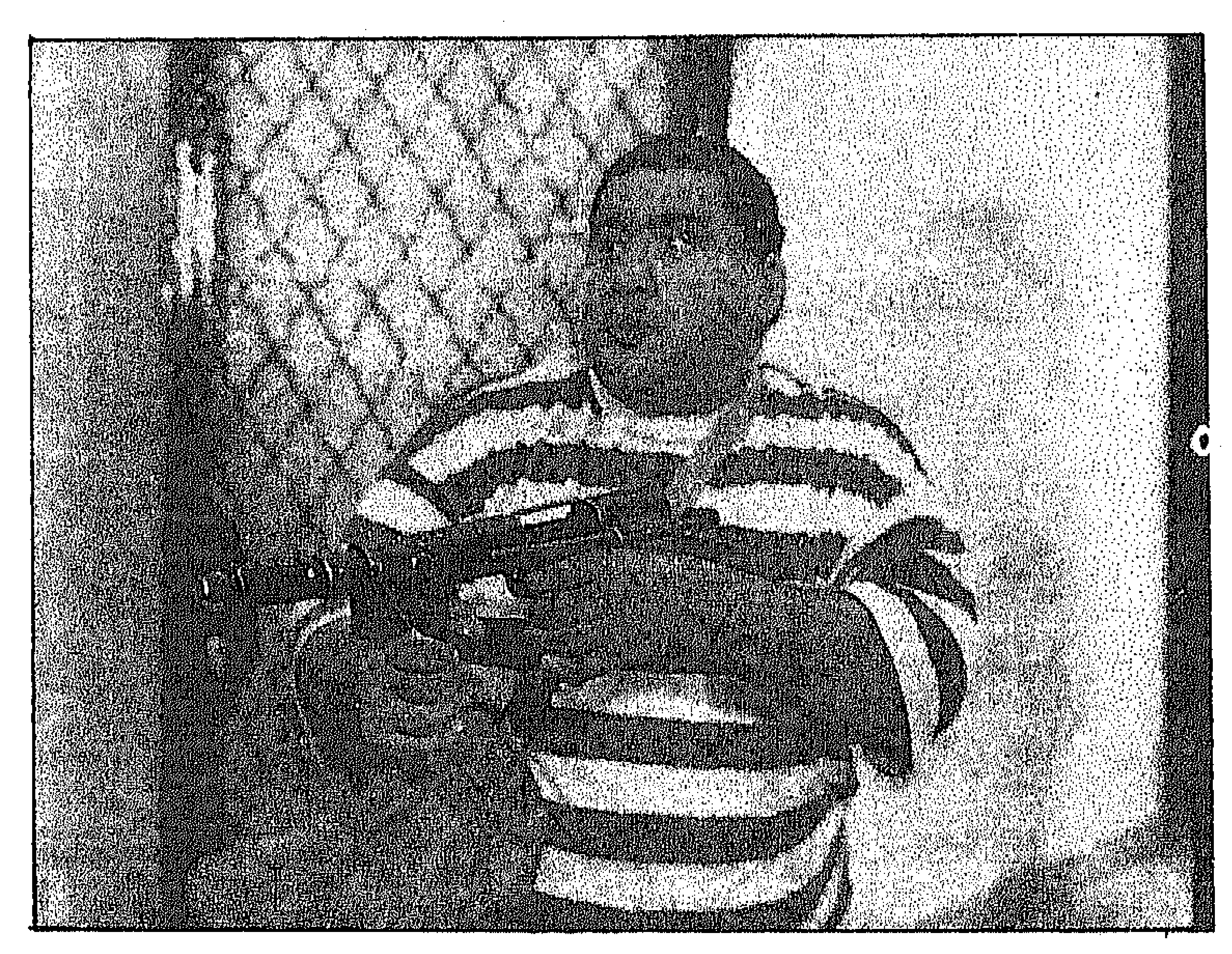
وإذا كان ضابط الشرطة هو البطل الأول فى هذه الأفلام . فإن هناك أفلاما أخرى تختلف فيها الصورة . ويلعب المجرم الدور الرئيسى . هو فى بعض الأحيان تائب مثلما رأينا فى «المشبوه» لسمير سيف ١٩٨١ ، وهو أحيانا مظلوم مثلما حدث فى «قطار الليل» لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٣ و«المنزل رقم ١٣» لكمال الشيخ ١٩٥٢ ، ففى فيلم « المشبوه » رأينا ضابط الشرطة – فاروق الفيشاوى – يسعى للإيقاع بأحد المجرمين الذين سرقوا مسدسه يوما ، وهو يكرس حياته للعثور على هذا اللص «ماهر» – عادل إمام – الذى يعلن توبته ويغير من حياته ويقطع علاقته بماضيه، ورغم أن هذا الفيلم مقتبس عن Once a theif ، لرالف نيلسون ، إلا أن هناك اختلافات عديدة بين الفيلمين ، فضابط الشرطة فى الفيلم الأمريكى يدفع اللص إلى ارتكاب جرائم أخرى حتى يدينه ، أما ضابط الشرطة المصرى فإنه يتنازل عن حقه ويترك ماهر يعيش حياة شريفة . الطريف أن هذا الفيلم كان اسمه « عسكر وحرامية » قبل أن يتغير إلى « المشبوه » .

أما عادل – عماد حمدى – الهارب من الشرطة لأنه يعتقد أنه قاتل ويركب « قطار الليل » فإنه واقع بين طرفى مقص للمطاردة . الشرطة ، والعصابة التى يتزعمها أبو العز – استيفان روستى – ، وبينما رأينا هذا الأخير يتسم بشر لاحدود له . فإن رجل الشرطة – سليمان نجيب – يتمتع بخفة ظل وإنسانية عميقة .

وهناك مواجهة بين المجرم الخارج لتوه من السجن وضابط شرطة قديم فى فيلم آخر لسمير سيف هو « دائرة الإنتقام » ١٩٧٧ حول جابر الذى يسعى



« الأشـــــرار »



« تفاحة »

للإنتقام ممن كانوا السبب لدخوله السجن ، أما ضابط الشرطة فإنه يسعى للإيقاع به حتى يتمكن منه فى النهاية ، وقد استوحت فكرة الفيلم عن قصة «الكونت دى مونت كريستو» ، لكن جابر هنا رجل ملئ بشر الانتقام ، أما إدمون دانت فى الرواية فهو رجل أكثر ذكاء ويمارس الجريمة بحنكة .. لذا فإن الكسندر ديماس لم يقتله فى النهاية .

وقامت مواجهة بالغة السخرية بين رجل الشرطة - صلاح ذو الفقار - وبين مجرم عتيد هو عصمت - رشدى أباظة - فى «الرجل الثانى» لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٩ . ويتمتع كلا الرجلين بذكاء حاد. وليس من السهل الإيقاع به ، وهنا تزداد أهمية الصراع تبعا لحساسية المواجهة ، فعلى الضابط أن يتنكر فى زى شخص آخر وأن يدخل بوسيلة ما إلى عرين الأسد كما يقال ، ولأنه فى العرين فالخطورة أشد . خاصة أن المجرم ذكى ، لماح لايتحرك وحده بل توجد خلفه مؤسسة إجرامية قوية . ولذا فإن هذا الفيلم أحد العلامات الكبيرة فى السينما البوليسية العربية .

وهناك ضابط آخر - محسن سرحان - يتقمص شخصية مجرم يدعى سيد أبو شفة ويذهب إلى عرين الأسد فى فيلم «سماره» لحسن الصيفى ، وتجدد بعد ذلك وجوده فى فيلم «نواعم» لمدحت السباعى ١٩٨٨ كى يعمل على الإيقاع بعصابة كبيرة لتهريب المخدرات ، وهناك فى هذا الفيلم رجل أول ينتمى إلى أعلى الطوائف الاجتماعية ويحرك الآخرين حوله مثل عرائس الماريونيت ، والفكرة متشابهة فى كلا الفيلمين ، مع اختلاف فى بعض التفاصيل ، فهناك قصة حب بين الضابط وامرأة تقيم فى هذا العرين ، وهى التى تساعده فى إنجاح مهمته .. وهناك فيلم ثالث لمحمد عبد العزيز بعنوان «مملكة الهلوسة» ١٩٨٣ قام فيه حسين فهمى بدور ضابط مباحث يسعى

للإيقاع بعصابة إجرامية فى الإسكندرية تعمل فى تهريب المخدرات ، والحكاية هنا تكرار لنفس الحدوتة التى عالجتها الأفلام السابق الإشارة إليهما .

كما لعب حسين فهمى دور وكيل النيابة الذى يقوم بتهريب شحنة مخدرات مع أخويه فى فيلم « العار» لعلى عبد الخالق ١٩٨٣ ، ومن هنا جاء التغيير فى مفهوم رجل القانون ، فهو إنسان مثل الآخرين ، يعانى من إحباط عائلى وعليه متطلبات مالية ، ولذا فإنه من الصعب أن يظل شريفا أبدا ، كما رأينا نموذج الشرطى فى فيلم « بيت القاضى » الذى يدبر المقالب ويحيك المؤامرات .

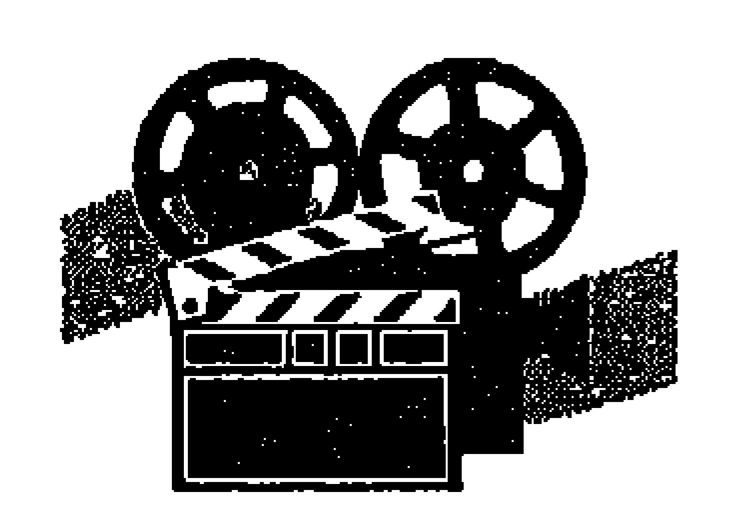
ومن المعروف أن السينما المصرية دأبت على تقديم رجال الشرطة بطريقة ساذجة ، فبعد أن نرى المجرم يعيث فسادا ويمارس شروره . فجأة ، وبدون مقدمات يُفتح الباب وتدخل الشرطة التى تعلن أنه لا يخفى شئ عن أعين العدالة ، وقد أصبح مثل هذا المشهد مألوفا فى السينما المصرية ، ويتحول إلى نوع من السخرية ، لكن هذه الصورة تغيرت مع مرور الزمن ، وصورت السينما رجل الشرطة كإنسان عادى له نقاط قوته وضعفه مثلما حدث فى «أهل القمة» و «الوحل» .

وفى الأعوام الأخيرة رأينا ظاهرة تختلف ، هى فى أغلب الأحوال مستوردة من السينما الإيطالية ، كأن يقوم المواطن العادى بتصفية حسابه مع الآخرين بالعنف بعيدا عن أعين رجال الشرطة ، خاصة أن رجل الشرطة – فى هذه الأفلام – أصبح موظفا روتينيا مثل بقية الموظفين ، فيلجأ المواطن إلى تصفية حسابه بنفسه مثلما قتل عادل خصمه الثرى فى فيلم « الغول » بالساطور ، ومثلما آثرت الدكتورة آمال – نبيلة عبيد – أن تتخلص من الشاب الذى تسبب فى متاعبها المتتالية فى « التخشيبة » ، ومثلما آثر المدرس

الفرجانى البحث عن التلميذة المخطوفة بنفسه بعد أن وقف ضابط الشرطة موقفا سلبيا فى فيلم « آخر الرجال المحترمين » . وذلك مثلما ناقشنا هذه الظاهرة فى الفصل السابق .

وقد تخصص بعض المخرجين فى تصوير العلاقة بين رجال الشرطة والمجرمين ، مثل كمال الشيخ وصلاح أبو سيف وحسام الدين مصطفى وسمير سيف وزهير بكير ، كما أن السينما المصرية شهدت براعة نجوم بأعينهم فى دور ضباط الشرطة ، مثل أنور وجدى وفريد شوقى وشكرى سرحان وعزت العلايلى ورشدى أباظه وصلاح ذو الفقار الذى ترك وظيفته كضابط شرطة من أجل عيون السينما .. وهؤلاء الممثلون قد لعبوا أيضا دور الحرامية فى أفلام متعددة .

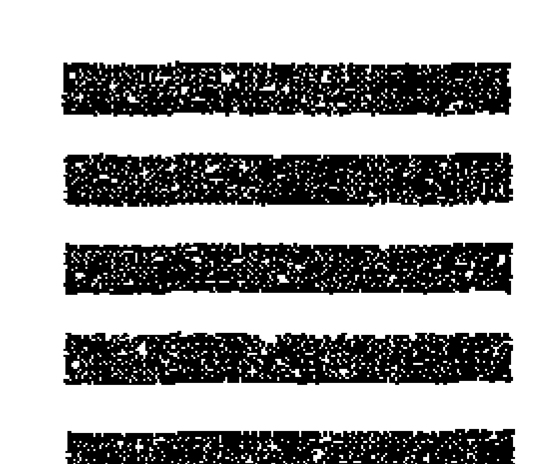
أما أشهر المجرمين فى السينما المصرية فهناك فريد شوقى ومحمود المليجى وعادل أدهم وتوفيق الدقن واستيفان روستى ومحمود اسماعيل وحسن حامد .



القسم الثانى

العنف فى السينما

* الطبقة العاملة فى السينما المصرية .
* سيرة الفنان الذاتية .
* اتساع دائرة المسرح .
* تكرار إنتاج الأفلام .
* أطباء السينما المصرية .
* صحفيوا السينما المصرية .
* قطارات السينما المصرية .



الفصل السابع

الطبقة العاملة فى السينما المصرية

لو تتبعنا اهتمام السينما المصرية بإظهار جوانب وأحوال الطبقة العاملة فى مصر فسوف نكتشف أن الطبقة العاملة كانت ظاهرة سينمائية فى هذه السينما ، صعدت فى فترة معينة ثم تقلصت فى فترة أخرى .. رغم أن الطبقة العاملة فى مصر تنمو مع مشاكلها منذ الثلاثينات – بدء اهتمام السينما بها – وحتى الآن . إلا أنها تحولت إلى ظاهرة مثل بقية الظواهر .. وهى تظهر وتختفى تبعاً لظروف خاصة بالسينما من ناحية .. وخاصة بالمجتمع من ناحية أخرى .

لو نظرنا إلى الأسلوب الذى تتعامل به السينما مع ما يسمى بضلعى الأغنياء والفقراء ، وعلاقة كلَ طرف من الضلع الآخر وبالسينمائيين والجمهور لاكتشفنا ظاهرة فى منتهى الغرابة .. فهناك ازدراء دائم للفقراء وعلى أولاد الفقراء الذين يتصرفون بأخلاقيات عالية أن يكشفوا فى نهاية الأمر حقيقتهم . وهى أنهم من أثرياء تخفوا فى ثوب الفقر حتى يكتشفوا حقيقة مشاعر الآخرين تجـــاههم .

من الواضح أن السينما منذ نشأتها وهى تعطى للطبقة الفقيرة ظهرها وتعاملها بازدراء شديد وما العامل الإنتاج هذه الطبقة . وكما جاء فى مقال لفاروق عبد العزيز فى نشرة جمعية الفيلم تحدث فيه عن مقال نشر فى مجلة الكواكب عام ١٩٣٣ حيث لاحظ أن القصة السينمائية – السيناريو الذى يدور فى أوساط بسيطة – كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدوداً ، لأن السينما قبل كل شئ مبنية على المناظر ، وأن الطبقة المتوسطة من الشعب

وهى السواد الأعظم من رواد السينما لا يجب أن ترى العالم الذى تعيش فيه ، بل على العكس تطمح إلى رؤية الأوساط التى تجهلها وتقرأ عنها فى الروايات ، فمهما قدمنا لهم دراما قوية ذات عقدة متينة ، فهذه الدراما لا تنال استحسانهم لأنهم يعيشون فى نفس الجو الذى جرت فيه حوادث الرواية .

فالفقير فى هذه الأفلام التى ظهرت فى الثلاثينات والأربعينات هو ذلك المجرم ، الحاقد الذى يسعى للابتزاز ودس المكائد وما شبه . وقد ظلت هذه الصورة فى حالة صعود وهبوط حتى وقتنا هذا . وتحديداً للدراسة فسوف نتناول من كل عقد زمن من عمر السينما المصرية فيلما أو أكثر وعلاقته بالطبقة العاملة التى تمثل المجتمع فى هذه الفترة .

من أبرز الأفلام التى ظهرت فى الثلاثينات « العزيمة » لكمال سليم عام ١٩٣٩ . فالفيلم تدور أحداثه فى حارة بحى شعبى فى القاهرة ، ومحمد أفندى هو الشاب المتعلم الوحيد بالحارة وهو يمثل رمز الحارة كلها فى رغبتها لتعليم ابنها تعليماً جامعياً . فالوظيفة الحكومية هى أقصى أمل يتطلع إليه الشاب المصرى حيث تضمن له دخلاً شهرياً طيباً طيلة حياته ، ونتيجة للظروف التى يمر بها الأب وهو يعمل حلاقا .. ولأن محمد أفندى هو أمل الحارة فإن زواجه بفاطمة كان حلماً لأبيها ولفاطمة نفسها ، إلا أن هذا الحلم تبدد تماماً حين يطرد من عمله بسبب ضياع ملف مهم . فيخفى محمد أفندى هذا الخبر عن زوجته ويلتحق بالعمل فى متجر كعامل يلف البضائع .. وعندما تعلم الزوجة بهذا الأمر تشعر أن زوجها قد خدعها فتطالبه بالطلاق .. وهذه المرأة التى اشتدت بها الحرارة وهى تطلب الطلاق من زوجها عندما علمت أنه يعمل فى محل مانيفاتورة ، تذهب إليه تعتذر عما بدر منها عندما يعود مرة أخرى إلى وظيفته ثم يفتتح مع أحد أصدقائه مشروعاً للاستيراد والتصدير . أى أن السينما المصرية – حتى فى أفلامها الجادة ، التى تعتز بها ، تنظر إلى العامل نظرة إزدراء .. فلو أن محمداً لم يعد إلى وظيفته ما فكرت الزوجة فى العودة إليه

قط، وهى التى كان عليها أن تتزوج من رجل يكبرها سناً بكثير من أبناء الحارة يعمل جزاراً وينظر إلى المرأة باعتبارها عجل متميز .

ومع هذا فإن « العزيمة » قد كشف عن أزمة المتعطلين . يبحث آلاف الشبان عن عمل ولكنهم لا يجدون وظائف .. وفى لقطات متتابعة قدم كمال سليم قصاصات من الصحف توضح هذه الأزمة ، ومنها عنوان مقال فى إحدى الصحف جاء فيه : « ٦٠٠ جامعى يتقدمون لوظيفة فراش » .. ويقول سعد الدين توفيق فى « « قصة السينما فى مصر » : « ولكننا عندما نعيد الآن النظر فى فيلم العزيمة » . فإننا نعيب عليه النهاية التى حل بها المؤلف لمشكلة بطل القصة .. إذ نجد أن الإنقاذ جاء على يدىّ باشا رأسمالى ، ولعل هذه النتيجة غير المنطقية تحيرنا فتجعلنا نتساءل : كيف اختارها هذا الفنان التقدمى ، علما بأنه هو مؤلف القصة وكاتب السيناريو ومخرج الفيلم ، ألم يكن من الأفضل أن نرى بطل القصة الشاب الفقير المتعلم ، الذى آثر العمل الحر على قيود الوظيفة الحكومية ، يواصل كفاحه حتى يحقق النصر بيديه هو ، أذن يختلف هذا الفيلم عن الأفلام الأخرى التى تلجأ إلى القدر والمصادفة والحظ وورقة اليانصيب التى تريح البريمو كحلول لمشكلات أبطالها الشبان الفقراء المكافحين » .

ويقول سعد الدين توفيق فى مكان آخر من الكتاب حول نفس الفيلم «ونلاحظ هنا أن فاطمة كانت تحب محمد وتتمنى أن تتزوجه لأنه أفندى وموظف .. فلما فصل من عمله واضطر إلى أن يعمل فى متجر يلف فيه سلع الزبائن ، واكتشفت فاطمة هذه الحقيقة صعقت لأنه ليس موظفاً ، فتنكرت ورفضت أن تظل زوجة له» .

وضع كمال سليم اصبعه على عيب آخر من عيوب مجتمعنا ، وهو أن البنت المصرية لا تختار شريك حياتها ، بل أكثر من هذا ، إلا أنه ليست لها

كلمة فى هذا الأمر لأن أسرتها هى التى تختار لها العريس وليس للبنت إلا أن توافق مرغمة » .

وفى سنوات الأربعينات ظهرت مجموعة من الأفلام التى تدور أحداثها فى المصانع ، وتتناول ظروف العامل الاجتماعية والنفسية من أبرزها فيلم «لو كنت غنى » لهنرى بركات ١٩٤٢ ، «العامل» لأحمد كامل مرسى ١٩٤٣ و«ابن الحداد» ليوسف وهبى ١٩٤٤ .

فى فيلم بركات نرى الأسطى محروس الحلاق البسيط الذى يحلم دوماً بالثراء ويعد زملائه من العمال أنه سوف يدافع عنهم إذا أتاه الثراء .. هؤلاء العمال الذين يبتزهم صاحب العمل . إلا أنه عندما يصاب بالثراء فجأة تتملكه نوبة هستيرية هو وأسرته المكونة من زوجته وابنته وابنه . وتبعاً لهذا الثراء فإن محروس ينتقل إلى ڤيلا فخمة ويقتنى السيارات والرياش ويبعزق الأموال . ويشترى مطبعة ويسند إدارتها إلى صهره ، وينسى مصالح العمال ، انه يتحول إلى رأسمالى جشع مثل رئيسه السابق . ثم تجذبه الملاهى الليلة فيبذر ويهمل بيته وينتهز صهره هذه الفرصة فيسرق أمواله ، فتهجره الزوجة وينحرف الابن وتباع المطبعة إلى صهره ، يتنبه الاسطى محروس من طيشه ويقسم أن يعود إلى الطبقة التى جاء منها ويدرك أن السعادة ليست فى الثراء بل فى الاقتناع بما قسم الله للبشر .

وفى فيلم «ابن الحداد» يصور يوسف وهبى قصة طه المهندس الشاب ابن العامل البسيط الذى اهتم بتربية ابنه حتى ذاع صيته فى الميدان الصناعى . وصارت له مصانع عديدة ، وقد أحب عماله فأحبوه . وتزوج هذا الشاب من ابنه أحد الباشوات فأغدق على أسرتها المال بدون حساب لكنهم ظلوا يستغلونه. وأهملت الزوجة ابنها واقترنت نظرة الأسرة دائما له رغم ذلك ، بالازدراء .. وفوجئ الناس ذات يوم بأنه يشهر إفلاسه وكانت نتيجة ذلك أن واجهت عائلة الزوجة الإفلاس واضطر كل منهم البحث عن عمل .

فيما بعد عاشت معه زوجته فى غرفة متواضعة وبدأت تقترب من زوجها . فطهت له طعامه وطرزت ملابسه ، وعندما تأكد ابن الحداد أن زوجته فهمت الحياة على حقيقتها يفاجئها أنه لايزال ثرياً ولم يفقد ثروته ولا مصانعه ، وإنما أراد بهذا الدرس استعادة الحياة الزوجية التى لا تتفق إلا بالثراء، حتى وإن جاء الفقر مؤقتاً مع قوم مارسوا الثراء واقتنعوا بالفقر .. إنها نفس النظرة التقليدية التى تنظر بها السينما إلى الفقراء والأثرياء ، لكل منهم جانبه وسماته .

ويقول أحمد كامل مرسى وهو يتكلم عن حكاية فيلمه العامل فى « نشرة جمعية الفيلم » : أن حسين صديقى يعمل فى مصنع كبير مملوك لأحد كبار الرأسماليين وفى أثناء العمل يصاب أحد العمال اصابه تكون نتيجتها أن يفصل من عمله دون تعويض .. وكان هذا عرفا شائعاً وقتها بلغ مرتبة القانون لدى كل الرأسماليين . وكان أحد بنود المطالب العادلة للعمال فى خدمة الصراع الطبقى منذ ثورة ١٩١٩ . ويحدث أن تحتج مجموعة من العمال على هذا الإجراء ، ويبدأ المشرفون على المصنع حملة إرهاب خفيفة ضد هؤلاء العمال الذين كونوا جمعية سرية فيما بينهم وتعاهدوا على النضال المشترك ضد صاحب المصنع ولصالح العمال .

« ويبدأ الإضراب العام لعمال المصنع تحت زعامة المجموعة القيادية . وعندما يحس صاحب المصنع بالخطر الأكيد يلجأ إلى الوسائل غير القمعية فيحاول استمالة زعيم المجموعة وهو حسين صدقى ، وذلك بإغرائه بواسطة مديحة يسرى .. ولكن لإيمانه القوى يحاول ألا يقع فى الشر ، بل أنه يصبح صاحب مركز بكفاحه ، ونضاله فلم ينس العمال الذين نجحوا فى الاستيلاء على مصنع الرأسمالى وإداراته ذاتياً . حيث يعطون لكل ذى حق حقه » .

والفيلم كما جاء على لسان صاحبه يتناول مشكلة التأمينات ، فالإضراب ينجح ، ويضطر صاحب العمل إلى التنازل فى النهاية والاستجابة لمطالب

العمال وقد يكون هذا طريقا يجب أن تسلكه الطبقة العاملة فى كفاحها وقد يكون مرحلة فحسب ، ولكن المهم هو أن قانوناً قد صدر فى أعقاب نجاح الفيلم غير المتوقع يقضى بإلزام صاحب العمل بتعويض العامل عن الإصابة بسبب العمل . بل أن النقابات العمالية قد علا صوتها كثيراً واطلعت على بعض الأفلام – المخرج الأحمر لقد كان من أول فيلم فى مصر يتناول بشكل مباشر ومن موقع متقدم مشكلة العامل .

وقد أكدت مجلة « السينما والمسرح » فى عددها الصادر فى يناير ١٩٧٩ أنه بعد ظهور الفيلم « سنت التشريعات العمالية التى ترعى العامل وأسرته وتنظم علاقته بمن يعمل لديهم » . أما مصطفى عبد الوهاب فيؤكد فى عدد نشرة نادى السينما بالقاهرة الصادر فى ٢٧ أكتوبر ١٩٨٠ إن هذا الفيلم « شاهده الملك فاروق متنكراً مع الناس فأمر بإيقافه عرضه فى الحال ، لأنه يفتح أذهان العمال حقوقهم المشروعة . ويدعو المنتج حسين صدقى/عبد الحميد عبد الحق وزير الشئون الاجتماعية لمشاهدة الفيلم فيأمر بعرضه بعد أن يعجب به ويهنئه على جهوده العظيمة فى إنتاجه . لكن فؤاد سراج الدين يأمر بمنعه مجاملة للملك باعتباره خطراً على الأمن العام . وتتألف لجنة عليا لمشاهدة الفيلم مع الجمهور ، فتقرر عرضه باعتباره فيلما إصلاحياً جيداً » .

مع بداية الخمسينات وحتى الآن بدأت الموازين تتغير كثيراً فى السينما المصرية .. فازداد الاهتمام بالكشف عن نقاب إنسانية الطبقة العاملة فى مجموعة كبيرة من الأفلام .. وكان العقاب صارماً على كل عامل تسول له نفسه الخروج عن هذه الطبقة والصعود إلى طبقة الأثرياء مهما كان السبب .. وهذه الطبقة الثرية هى فى بعض الأحيان فاسدة ينخر فيها السوس ويحولها إلى أطلال لا أمل فى إعادة بنائه ، وفى أحيان أخرى فإنها تتسم بطيبة ويخلق قويم . على كل ، فأكثر حالات الصعود الاجتماعى الذى قامت به الطبقة العاملة إلى طبقات أعلى منها هو صعود انتهازى مثلما حدث فى

« الأسطى حسن » ، و « لســت شيطاناً ولا ملاكاً » ، و « الشـيطان امـرأة » ثم « الأرملة تتزوج فوراً » و « خيطوط العنكبوت » .

فالأسطى حسن ينتهز أول فرصة للخروج عن الطبقة العاملة ليعبر منها سريعاً ، ثم ينقلب عليها ، وهو لا يعود إليها إلا بعد أن تمتص كوثر هانم من رحيقه كل ما يمكنها الوصول إليه ثم تتجه إلى عصير آخر تمتص منه ، ولو أن كوثر هانم لم تنقلب ما حدث هذا التغيير فى حياة بطلنا . فالعامل هنا مجرد شخصية غشيمة يبحث عن الشهوة ، والصعود القائم على غير منطق ، يبيع كل ماضيه وأهله . فهو لا يكتفى فقط بالارتماء فى أحضان سكان الزمالك ، بل إنه يطرد زوجته التى جاءت تبحث عنه لتخبره بمرض ابنه وهو يصرخ فى وجهها « أنا شفت جوع وفقر . سيبينى أدوق طعم الدنيا » .

أما أمين فى «الشيطان امرأة» لنيازى مصطفى ١٩٧٢ فهو العامل فى أحد المصانع الصغيرة لندف القطن . وهو يعمل فى وظيفة بالأمن محاطا بالعديد من العاملات الجميلات ، وينساق وراء إحداهن التى تسرق القطن ، فيتركها تمر من البوابة بل أنه يحميها ويندفع خلفها إلى طبقات عليا من خلال انغماس كل منهما فى عالم الجريمة . وهو يلفظ الطبقة التى ينتمى إليها ، وعندما يحس أنه يمكن أن يعود إليها يقتل فتاته مثلما حاول الأسطى حسن أن يقتل كوثر هانم .

وفى « لست شيطاناً ولا ملاكاً » لبركات ١٩٨٠ نرى صعود عامل آخر .. لكن داخل مصنعه ، والصعود هنا مزدوج ، فأحمد العامل فى المصنع يدرس الهندسة ويصبح مهندساً فى نفس المكان ، أما حبيبته كوثر فهى تتزوج صاحب المصنع من أجل إنقاذ أسرتها من الفقر . ومن خلال رغبة الانتقام لقصة حب فاشل ، فإن أحمد يصعد إلى طبقة اجتماعية أعلى ويتزوج المهندسة ابنة الطبقة الثرية.

ومرسى فى فيلم «الأرملة تتزوج فوراً» لمحمد عبد العزيز ١٩٨٣ هو عامل آخر يصعد السلم الاجتماعى من خلال زواجه بصاحبة المصنع ، فهو رئيس عمال ماهر يتسم بالأمانة وحسن الخلق . ولأن صاحبة المصنع تكتشف أن زوجها الراحل كان متزوجاً من امرأة أخرى ، فإنها تتزوج من مرسى نكاية فى الورثة . وينتقل العامل من العنبر إلى المكتب ثم إلى فراش الزوجة الوثير .. ولم يهتم الفيلم بالكشف عن علاقة مرسى بالعمال فيما بعد ولكنه راح يؤكد أن الزوج الجديد لصاحبة المصنع هو رجل وفى ، حتى وأن تعرض لنكايات عديدة تحاول إثبات عكس ذلك .

كل هؤلاء العمال لا يرغبون ، بأى صورة ، فى العودة مرة أخرى إلى الطبقة التى صعدوا منها . وهناك تمرد ما موجود داخل كل منهم على طبقته . حتى وإن علق البعض بعبارات تعبر عن انتمائه إلى الطبقة التى جاء منها مثل فعل المهندس فى « لست شيطاناً ولا ملاكاً » .

وفى الستينات ظهرت مجموعة من الأفلام تمجد العمل وحياة العمال وتدعو إلى احترام العمل مهما كانت نوعيته فالبرنس فى «الأيدى الناعمة» يجد نفسه مضطراً إلى ممارسة عمل يرتزق منه بعد أن انهارت الطبقة التى كان ينتمى إليها .. وفى «النظارة السوداء» لحسام الدين مصطفى ١٩٦٣ ، وقف المهندس إلى جوار العمال يدافع عن مصالحهم رغم أن الفيلم صور المهندس منتميا إلى طبقة الموسرين فإنه يقف ضد صاحب العمل من أجل العامل الذى فقد ذراعه أثناء العمل . وحين يسعى المهندس إلى إحداث تغيير فى حياة الفتاة ماجى فإنه يأخذها معه لزيارة العامل فى المستشفى .. وعندما يتحول المهندس عن موقعه الثورى فإن ماجى تواصل زيارتها لأسرة العامل ويكون هذا سببا فى إعادة العلاقة فيما بين ماجى والمهندس الذى عن شططه .. وفى « الحقيقة العارية » لعاطف سالم ١٩٦٣ نرى نموذجاً من العمال يمارسون عملهم بحب ، وهم يدقون أوتادهم فى مواقع العمل فى أسوان أثناء بناء السد العالى .. ولكن

الفيلم نظر إلى العمال نظرة هامشية قياساً إلى علاقة الحب التى ربطت بين مهندس يعمل فى السد العالى وبين فتاة جاءت تزور موقع العمل فى السد . وقد ظهرت هذه الأفلام لتواكب صدور قوانين يوليو الاشتراكية وتطبيقها .

الغريب أنه رغم أن سنوات التحول الثورى والاجتماعى فى مصر كانت فى قمتها فى سنوات الستينات ، إلا أن الموظف البسيط العادى كان هو بطل أفلام الستينات .. ونزل ابن الطبقة الثرية من سينما ما قبل الثورة إلى الموظف العادى وأصبح يمارس نفس الأشياء التى كان يمارسها سلفه على الشاشة خاصة فيما يتعلق بقصص الحب وما أكثرها ، وارتباطه بالمجتمع الذى حوله ولكن الغريب ، كما قلنا ، أن هذا الموظف كان فى سنوات الخمسينات عاملاً مهنياً فى أغلب الأحوال .. ولو وددنا تطبيق هذه المقولة على ممثل مثل فريد شوقى والأفلام التى جسدها فى الخمسينات ثم الستينات لرأينا التغير واضحاً وقد اخترنا فريد شوقى لأنه ارتبط بالمتفرج الشعبى ارتباطاً وثيقاً وسمى ملك الترسو ، ولأنه نوّع الأدوار التى قام بها فى كل حقبه الزمنية تبعاً لمتطلبات كل منها ولأنه غزير الإنتاج قياسا إلى زملائه . فقد جسد فريد شوقى فى سنوات الخمسينات جميع المهن التى يمارسها أبناء الطبقة العاملة ابتداء من العامل الميكانيكى (الأسطى حسن) إلى الصياد (حميدو) ، وصول الجيش «رصيف نمرة خمسة» والسائق فى «سواق نص الليل» ، والبائع المتجول فى «الفتوة» و«جعلونى مجرماً» والحمال فى «باب الحديد» ، وبائع اللبن فى «جعلونى مجرماً» إلا أنه بدا يرتدى بدلة الموظف البسيط غالباً فى الأفلام التى قدمها فى الستينات – وذلك فى الأعم الأغلب – مثل دوره فى «العملاق» و «لعبة الحب والزواج» و «مطلوب زوجة فوراً» ، والمغامرة الكبرى» ثم اتجه لأداء أفلام أخرى من طراز «الجاسوس» ، «العميل ٧٧» و«سكرتير ماما» وهى كلها أفلام أقل أهمية من تلك التى لعبها فيما قبل .

ومع بداية السبعينات بدأ التناول الجاد والمشاكل الطبقة العاملة يختفى إلى حد كبير كما يقول الفاروق عبد العزيز فى الدراسة التى سبق أن ذكرناها : «ومع الانفجار الاستهلاكى وتزايد نسبة الأمية بمعدل مخيف خرجت السينما الاستهلاكية – على جثة القطاع العام بعد ١٩٧١ – تواصل رسالتها التى أخلصت لها منذ نشأة هذا الفن فى بلادنا فى التخدير والابتعاد الكامل عن عالم الطبقة العاملة ، وسرى تيار الأفلام التى تمجد العالم البورجوازى – وتشيع التطلع إليه باعتباره حلما فى ظل الصعوبات التى يواجههاالتطبيق الاشتراكى فى مصر .. بل أنى أؤكد أن الأفلام التى تتناول الطبقة العاملة قد اختفت نهائياً مع بداية الستينات ، ولعل الأمر هو أحد ألغاز السينما المصرية المكشوفة .. ربما » .

فمن سمات هذه الطبقة العاملة فى السبعينات أنها تغيرت ، وعند أول تحول أصبح الكثيرون من أبنائها انتهازيين ، وهبطت البرجوازية الاجتماعية الصغيرة أدنى مما كنت عليه . وأصبح من الصعب وضع تقسيم علمى لما حدث فى هذه المرحلة ، وأصبح من العسير إطلاق أحكام مطلقة على ما حدث من انتهازية أومن تحول لهذه الطبقات ، وقد اهتمت السينما بهذا التغيير فجعلته كل همها .. ولا يمكن أن ننكر أن كل السينما المصرية قد أزعجها هذا التغير فتناولته بكل مقاييسها .. ونعنى كلمة «كل» هنا بكافة المستويات الفنية الجيد منها والردئ .. وانشغل كتاب السينما لا مخرجوها ، بالبحث عن كل ما يمكن منه تناول هذا التغير مثل التباين الشديد الذى تم فى المواجهة بين أستاذ الجامعة والزبال فى «انتبهوا أيها السادة» لمحمد عبد العزيز ١٩٧٩ وصعود الزبال على حساب الأستاذ ، ومثل سقوط الطبقة البرجوازية المتمثلة فى طلاب الجامعة الذين يعملون بعد التخرج فى أعمال لا تتناسب مع مؤهلاتهم من أجل المكسب الأكثر فى «الحب وحده لا يكفى» لعلى عبد الخالق ١٩٨٢ . فالطالب يعمل فى البناء تارة ثم الأعمال المشبوهة تارة أخرى ، أما الطالبة فإنها تعمل غانية وتتلذذ بإذلال إحدى زميلاتها السابقات .. أما التباين فهو أكثر وضوحاً

من خلال الصراع بين ضباط الشرطة واللص الذى تمكن من الثراء فى «أهل القمة» لعلى بدرخان ١٩٨١ ويكون دخول هذا النشال السباق سبباً لهدم قيم كثيرة عند الضابط .. وقد أزعج مثل هذا التغيير مخرجين من طراز محمد شبل لدرجة أنه يشبه أبناء الطبقة العاملة بالكونت دراكيولا خفاش الليل الذى يمتص دماء ضحاياه .. فالعامل هو الذى يستغل المواطنين فيرفع أجره إلى حد لا يحتمله إلا الأغنياء .. ويسعى إلى احتكار السوق من خلال ما يمارسه من أعمال .

وقد امتدت هذه الظاهرة إلى الثمانينات وأصبحت أيضاً الشاغل الأكبر لهموم الفنان المصرى ، من أجل ذلك فإن العامل المصرى لم يختف تماماً من السينما المصرية مثلما تنبأ الفاروق عبد العزيز ، بل ظهرت أفلام تتناول وضعية العمال فى ظل الانفتاح الاقتصادى مثل «الخبز المر» لأشرف فهمى ١٩٨٣ الذى يتحدث عن العمال فى جمرك ميناء الاسكندرية وهو صراع أقرب إلى ما صوره يوسف شاهين فى «باب الحديد» ، فالصراع هنا من أجل امتلاك لقمة العيش ، وأبناء الطبقة العاملة يتناطحون فيما بينهم من أجل الحصول على أكبر قدر من هذه اللقمة .

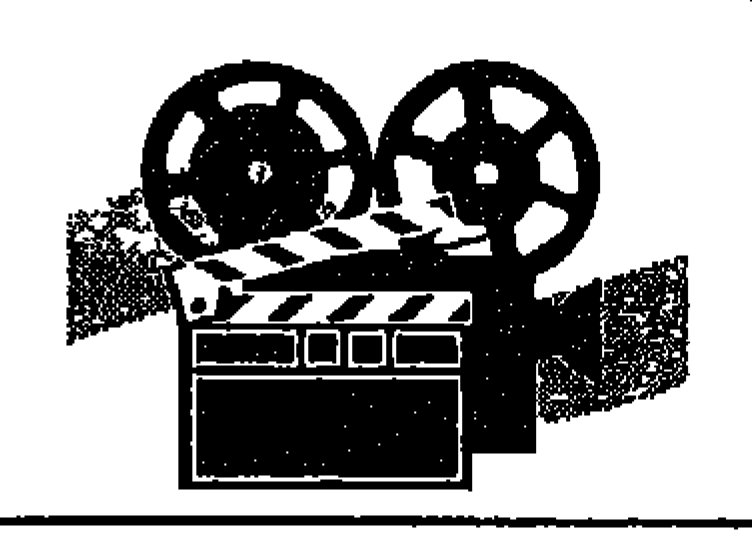
أما فى «عيون لا تنام» لرأفت الميهى ١٩٨٢ فإن الصراع بين أبناء نفس الطبقة يدور داخل أبناء الأسرة نفسها من أجل امرأة .. فالأحداث كلها تدور فى حى بولاق أبو العلا . داخل ورشة لإصلاح السيارات ملحق بها سكن يقيم فيه أبناء الأسرة . فالصراع بين الأخوة يقوم فى أول الأمر من أجل امتلاك الورشة . والأخوة هنا قوم لا خلاق لهم ، يتناطحون من أجل امتلاك أشياء من المفروض أن تربط بينهم «اين أمك التى تتكلم عنها . أنت لم ترها قط» ، أحد هؤلاء الأخوة يستبيح لنفسه زوجة أخيه الأكبر ، وتلد هذه المرأة سفاحا يكون سبباً فى حل الخراب على الورشة وساكنيها .

والغريب أن فيلم «سواق الأوتوبيس» لعاطف الطيب ١٩٨٢ قد ابتعد عن أجواء الطبقة العاملة الحقيقية . فرغم أننا نرى الورشة بطلاً رئيسياً فى الفيلم --

إلا أن هذه الورشة خاوية .. أعلنت إفلاسها وإفلاس أصحابها ، ورغم أن حسن يناضل من أجل إعادة أمجاد الورشة إلا أنه يفضل العمل فى وظيفته كسائق سيارة أوتوبيس وأيضاً سائق تاكسى أجرة فى المساء من أجل أن يقيم ود أسرته، رغم أن إنقاذ الورشة ، كان ممكناً لو تفرغ لها .

ويمثل فارس فى فيلم «الحريف» لمحمد خان ١٩٨٤ نموذجاً من أبناء الطبقة العاملة فى سينما الثمانينات . فهو يكسب رزقه من العمل فى محل أحذيه ومعه موهبته فى لعب الكرة الشراب، هو معرض للطرد صاحب العمل، وكل هذه الظروف تساعد فارس أن ينحرف ويعمل بالتهريب مع أحد زملائه.

لا يستطيع الباحث لموضوع التناول الدرامى للسينما المصرية فيما يتعلق بالطبقة العاملة المصرية أن يجزم أن السينما ومخرجيها كانوا أقل وعياً من أن يتناولوا هذه القضية بما يتلاءم مع دورها الاجتماعى وأهميتها . لكن هناك القليل من الفنانين كانوا على دراية عميقة بمشاكل أبناء هذه الطبقة فكشفوا الستار عن بعض – وليس كل – هذه المشاكل ، ولعله من الغبن أن تقول أن السينما بحثت عن الحدوتة الجميلة، وحاولت بثها إلى المتفرج دون النظر فيما يمكن أن تكون هذه الحدوتة رسالة – وقد اهتمت السينما المصرية فى فترة ما من عمرها الطويل بالكشف عن طموحات أبناء هذه الطبقة الذين يمثلون الجزء الأهم من مشاهدى السينما فى مصر .. ولهذا فإن صناع السينما حاولوا مغازلة مشاهديهم بطرق شتى قد يصعب حصرها فى هذه الدراسة ، لكن المهم هو أنه رغم المحاولات القليلة لصناعة أفلام يمكن الانتباه إليها. إلا أنها محاولات جادة قد تغفر الكثير للتجارب الكثيرة التى أساءت إلى السينما قبل أن تسئ بالطبع إلى الطبقة العاملة . الغريب أيضاً أننا عندما عدنا إلى الدراسات التى يمكن الاستعانة بها فى كتابة مثل هذه الدراسة لاحظنا أن النقاد والباحثين قد أهملوا تماماً هذا الموضوع إلا بعض المحاولات النادرة ، والجادة.



الفصل الثامن

سيرة الفنان الذاتية فى السينما العربية

لا يوجد للفنان شئ أكثر قربا منه سوى جلده . فهو الأكثر التصاقاً به ، وهذا الجلد له تجاعيده الخاصة ، ومسامه وندوبه المميزة عن غيرها من المسام والندوب .

ولأن جلود البشر جميعها تمتلك نفس التركيبة من عناصر الكيمياء الحيوية ، فإنها متجانسة ، ولا شك أن هناك نقاطاً مشتركة بين جميع مسام البشر ، وندوبهم . ومن تجيء أهمية الفنون فى أنها التقاء صادق بين تجارب البشر وإبداعاتهم . وحسب درجة الصدق ، وبراعة الفنان فى التعبير عن تجارب الآخرين ، فإن القيمة الفنية للإبداع تعلو وتنخفض .

وبشكل عام ، فهناك درجات متعددة ، حول صدق التجربة ، والحدث الذى يعبر عنه الفنان فى إبداعه .فقد يستقي موضوعاته من الخيال المحض ، ولكنه فى أغلب الأحيان لا ينفصل عن تجارب البشر الذين حوله ، فمهما كانت درجات التخيل ، وخاصة في آداب الخيال العلمى ، والفنتازيا ، والخرافة على سبيل المثال . فحصيلة إبداع كاتب مثل نجيب محفوظ ، هي حصيلة تجارب آخرين استمعها منهم ، وحصيلة ثقافة خاصة ، وتجارب شخصية ، ولذا فإنه كمبدع موجود بشكل متناثر فى شخصيات عديدة من رواياته ، وتبدو تجربته الخاصة وعلاقته بالمكان بمثابة اللبنات التى نسج بموهبته موضوعات رواياته التى لم تنفصل بأى حال عن مجتمعه ، وعن الناس من حوله . ولذا فقد رأى الناس أنفسهم فى هذه الشخصيات بدرجات متباينة .

وقد دأب بعض الفنانين ، على الاقتراب أكثر من جلودهم ، ولأسباب عديدة ، منها أنها الأكثر أحقية من التعبير عنها ، ومن هنا علت الذاتية فى الإبداع . وتدرج بروز هذه الذات من كاتب لآخر ، ومن فنان لزميله وذلك حسب إحساسه بهذه الذات ، ومدى اقترابه منها . وكانت الفلسفات الحديثة تمجد هذه الذات ، وسار بعض المبدعين على دروبها ، فعبروا عنها . ومن هنا جاءت آداب مختلفة .

ويمكن أن نرى ذات الفنان مجسدة فى إبداعه بدرجات مختلفة ، لكن بشكل عام، فإن هناك ثلاثة مستويات بدت فيها ذاتية الفنان واضحة . أو فلنقل الكاتب بشكل عام . ثم الفنان فى إطار خاص : المستوى الأول هو المذكرات حيث يروى هذا الكتاب مذكراته الخاصة بتفاصيل دقيقة ، وهى تتناول كافة حياته ، وخاصة مرحلتى الصبا والشباب ، باعتبار أنها منبع حياته فيما بعد ، وغالباً ما تختلف مذكرات الفنان عن الشخصيات العامة كرجال السياسة ، والمجتمع ، والاقتصاد ، فمذكرات جان جاك روسو تختلف عن « كفاحى » لهتلر ، ومذكرات الخديو عباس . فالكاتب لا يستحى أن يكتب عن تفاصيل علاقاته العاطفية ، المشين منها ، والمثير للإعجاب ، باعتبار أنها مادته ، وأنها الأشياء التى شكلته ، وأغلب الأدباء يؤمنون بأنه من الأهمية أن يعروا نفوسهم وإنسانهم تماماً أمام قرائهم ، وأنه من الأهمية كسر كل الحواجز التى تفصلهم عنهم ، ومن أجل اعطائهم الإحساس بالصدق . ولذا فهو لا يستحى أن يسمى نفسه فى المذكرات بنفس اسمه، بل أنه لا يغير أسماء من حوله ، ولا الأماكن ، وغالبا ما يكتب الأديب هذه المذكرات فى عمر متقدم ، بعد أن تكون التجربة قد أفسحت له مجالاً للتعبير عنها ، وأن تكون هناك مسافة زمنية بين كتابة المذكرات ، وزمن حدوثها ، ولعل أشهر الأمثلة على ذلك هى مذكرات « جان جاك روسو » ، و « أوراق العمر » للدكتور لويس عوض . ومذكرات هيجو أو مذكرات تولستوى ، وغالباً ما تأخذه هذه الكتب مساحة طويلة من

الصفحات ، فتنتهى الوريقات ، لكن المذكرات لا تنتهى ، فهناك دائماً الكثير منها لم يدونها الكاتب .

أما السيرة الذاتية للكاتب فإنها تختلف عن المذكرات فى نقاط أساسية فإن الفنان يستحى أن يلبس هذه الوقائع لنفسه ، ولذا فله الحق أن يغير بعض التفاصيل، خاصة فى اسم الشخصية الرئيسية، وأسماء الأشخاص الأقرباء منه. وهو هنا يتعمد أن يصوغ مذكراته فى شكل أقرب إلى الفن والإبداع ، وخاصة الرواية ، وفى أغلب الأحيان يمزج بين الخيالى والواقعى . ويستخدم أسلوبا فى الكتابة أقرب إلى ما يفعله الروائيون . وفى هذه الحالة أيضاً فإن الكاتب يبدو مهتما بتسجيل وقائع حياته فى مرحلة الطفولة ، والصبا ، وأيضاً الشباب المبكر .

والأمثلة على السيرة الذاتية كثيرة فى الأدب والسينما ، ولعل أشهر مثال لها فى الأدب هو «الأيام» لطه حسين والمنشورة فى ثلاثة أجزاء . وفى السينما تعتبر سيرة يوسف شاهين الذاتية فى إسكندرية ليه و « حدوتة مصرية » و « اسكندرية كمان وكمان » بمثابة العمل الكامل والفريد الذى يمكن تسميته بثلاثية السيرة الذاتية فى السينما العربية . وربما أيضاً فى السينما العالمية ، باعتبار أن كافة التجارب المماثلة لم تكمل بعضها البعض ، ويمكن اعتبارها بمثابة تجارب خاصة تم تسجيلها فى أفلام منفصلة ، وحتى وإن كانت تتناول نفس الشخصيات ، أو نفس المرحلة . لكن فى ثلاثية يوسف شاهين استكمل الكاتب الإحداث اللاحقة للوقائع التى رواها فى الجزء الأول . وفى الثالث استكمل أحداثاً رأيناها فى الجزء الثانى . ولذا فإن تجربة يوسف شاهين بمثابة حالة فريدة فى السيرة الذاتية فى السينما العالمية . وهو هنا يمزج المتخيل بالواقعى ، ويعطى لبطلة اسما مغايراً . كما يلقب كل من حوله بأسماء مخالفة لأسمائهم فى الواقع .

والتجربة الشخصية للكاتب هى جزء من سيرته الذاتية ، بمعنى أن الفنان ، ينتقى من بين هذه السيرة ، ومن ذكرياته ، حكاية بعينها ، أو مرحلة ، ويركز عليها . وأغلبها مرتبط بالطفولة والبعض منها بالصبا والشباب مثل مرحلة المراهقة لدي نورى بوزيد فى «الحلفاوين» ١٩٩٠ . ومثل طارق التلمسانى فى « ضحك ولعب وجد وحب » ١٩٩٣ ، و « أحلام مدينة » لمحمد ملص ١٩٩٠ ، ويمكن اعتبار الأفلام الخمسة التى قدمها الفرنسى فرانسوا تريفو بمثابة سيرة ذاتية ، ولكنه وزع تجربته الشخصية فى كل فيلم ، صحيح أن هناك نفس الشخصية أنطوان دوانيل فى كل فيلم ، لكنها مراحل منفصلة ، وتجارب متباعدة ، ولا تكمل بعضها البعض . كما أن فيللينى قد جسد شخصه فى بعض الأفلام ، لكن بصورة غير متكاملة ، فهو موجود بشكل غير واضح فى شخصية البطل فى «٨,٥» ، كما أنه سجل ذكرياته بشكل متناثر فى «إنى أتذكر» ، و « روما فللينى » ، لكنها لا اتشكل وحدة وحدة ثلاثية على سبيل المثال ، كما فعل يوسف شاهين .

ولذا فإن أغلب ما سوف نتعرض له هنا فى هذه الدراسة ، ليس فقط من السيرة الذاتية للفنان السينمائى ، بل أيضاً أن أغلب الأفلام التى شاهدناها هى بمثابة تجارب شخصية ، عاشها هذا الفنان فى مرحلة من عمره ، راح يسجلها على الشاشة ، الجدير بالذكر أن هناك نقاطاً مشتركة بين السيرة الذاتية ، والتجربة الشخصية ، كأن يتعمد الكاتب ألا يذكر ذلك بشكل واضح ، فيغير أيضاً من أسماء البطل والذين يحوطونه ، كما يضيف الكثير من خيالاته ، ولعل محمد ملص هو الوحيد الذى أشار أن الابن فى فيلم «الليل» هو نفسه مخرج الفيلم ، لكن أسماء أبطال أفلام « أحلام صغيرة » لخالد الحجر ١٩٩٣ ، و « حلفاوين » لبوزيد ، و « الشاى فى مخدع أرشميدس » لمهدى شرف ، و « مرسيدس » ليسرى نصر الله ١٩٩١ ، و « رومانتيكا » لزكى فطين عبد الوهاب ١٩٩٦ كانوا مغايرين لأسمائهم فى الواقع .

وفى هـذا النوع من الأفـلام ، يمكن أن نجـد مـجـمـوعـة من السـمـات المشتركة ، تكاد تجمعهم معاً باعتبار أن هذه الأفلام تمثل ظاهرة خاصة فى السينما ، قد يكون عمر العالمى منها قد تجاوز الخامسة وثلاثين عاماً ، لكن التجربة العربية زادت السبعة عشر عاما لا أكثر وهذه السمات يمكن إجمالها فى النقاط الآتية :

* تؤكد ظاهرة السيرة الذاتية فى السينما أن السينمائى قد اعتمد مجدداً على واحد من سمات الفنون المكتوبة ، فمثلما اقتبست السينما الروايات الأدبية، والمسرحيات ، والقصص القصيرة ، فإن ظاهرة السيرة الذاتية قد جاءت من الأدب إلى الشاشة . فى فترة انتعشت فيها هذه الظاهرة أدبياً فى الغرب وإذا كان أدباء بأعينهم قد كتبوا سيرهم الذاتية فى روايات عديدة مثل جون ارفنج، وفيليب روث وصول بيللو وغيرهم . فإن مثل هذه الظاهرة منتشرة سينمائياً فى أفلام وودى الن ، وكازان وكاسفتس . وبشكل عام فإن هذه الظاهرة قد وجدت ازدهاراً لدى مخرجين عرف عنهم ارتباطهم الشديد بالأدب ، مثل إيليا كازان ، وهو أيضاً روائى ، وتريفو ، وبرجمان ، ولكن المخرجين العرب الذين عملوا فى هذا النوع من الأفلام لم يسبق لهم حتى التعامل مع الأدب سينمائياً ، وخاصة يوسف شاهين . الذى لم يخرج سوى عدد قليل من أفلام مأخوذة عن روايات مثل « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، و « اليوم السادس » لاندرية شديد ، والذى أخرجه بعد أن قدم الفيلمين الأولين من ثلاثيته الذاتية . ويمكن أن نقول هنا أن المخرج قد صنع أدبه السينمائى بنفسه إذا صح هذا التعبير ، كما سنرى .

ولذا ، فإن هناك نقاط تقارب بين التجربة الأدبية والسينمائية فيما يتعلق بالسيرة الذاتية ، مثل تصويرها على أجزاء ، وميل الفنان إلى إخفاء هويته الحقيقية خلف شخص آخر ، وتركيز المرحلة الزمنية على مرحلة معينة من السن . وإضافة بعض الخيال على الأحداث .

* مثلما تنتمى السيرة الذاتية للمبدع أو الكاتب فى المقام الأول بمعنى أنه هو الذى يكتبها بنفسه ، ولا يدع لغيره أن يقترب منها . فقد كتب يوسف شاهين سيناريوهات أفلامه الثلاثة ، رغم أنه أشرك آخرين فى صياغة الجزء الفنى الخاص بالحوار ، أو السيناريو ، لكن الجزء المتعلق بسيرته كان من اختصاصه هو . وقد كتب محمد ملص بنفسه سيناريو فيلميه «الليل» ، «أحلام مدينة» وأيضا فريد بوغدير فى «الحلفاوين» ، وخالد الحجر فى فيلمه «أحلام صغيرة» .

وإذا كان يوسف شاهين قد استعان بكتاب سيناريو آخرين ، من أجل خبرته الأقل فى كتابة السيناريو ، كان أغلب المخرجين الذين قدموا جزءاً من تجاربهم الشخصية قد كتبوا بأنفسهم السيناريو ، الاحالات قليلة مثل طارق التلمسانى فى «ضحك ولعب وجد وحب» الذى كتب بنفسه قصة عن تجربته الشخصية ، وترك مهمة كتابة السيناريو والحوار لمجدى أحمد على .

ومثلما أيضاً فى الأداب ، فإن بعض المبدعين الأدباء قد سجلوا سيرهم الذاتية فى أكثر من عمل مكتوب ، فإن بعض السينمائيين قد حذوا هذا الحذو بدرجات مختلفة ، فكما سبقت الإشارة ، فإن شاهين قد قدم سيرته فى ثلاثة أفلام متتابعة ، تتكامل فيها الحدوتة فيلما وراء آخر ، وفى الجزائر عبر المخرج الأخضر حامينا عن سيرته الذاتية منذ أفلامه الأولى ، فأغلب أفلامه كانت تتركز على حياته وذكرياته الشخصية قبل وأثناء وبعد حرب التحرير الجزائرية . ويوضح حامينا في أكثر من مناسبة مدى التشابه بين قصة الأم فى فيلمه الأول «رياح الأوراس» ١٩٦٦ ، وحكاية جدته التى ماتت تأثراً بمقتل والده الأخضر على أيدى الجيش الفرنسى . ويؤكد أن هناك مواقف عاشها فى صباه ما بين عامى ١٩٣٩ و١٩٥٤ ، واعتمد على ذاكرته للوصول إلى

الصورة الصحيحة فى أفلامه : «ديسمبر» ١٩٧٢ «وقائع سنوات الجمر» ١٩٧٥ الصورة الأخيرة ١٩٨٦[١] .

وكما سبقت الإشارة فإن هناك اختلافا فى شكل الثلاثية التى قدمها شاهين ، والأفلام الخمسة التى قدمها تريفو عن بطلة (ذاته) انطوان دوانيل .

وحتى الآن ، فإن السينما العربية ، والعالمية ، لم تعرف سيرة ذاتية لغير المخرج ، فهو صاحبها ، وهو الذى يقوم بتسجليها وتصويرها ، كما أنه يختار الممثل الذى يشبهه ، كما هو واضح فى مكياچ نور الشريف فى حدوتة مصرية ، وشكل ممدوح عبد العليم فى « رومانتيكا » ، ولم نعرف أن كاتب سيناريو قد قام بكتابة سيرته الخاصة ، ودفع بها إلى مخرجين من أجل تجسيدها فى فيلم . وبالتالى فإن السيرة الذاتية قد ظلت حتى الآن متعلقة بالمخرج ، وإذا شهدت تحولاً فى السنوات القادمة ، فأغلب الظن أن أى كاتب سيناريو سيفكر فى تقديم سيرته ، فعليه أن يتحول إلى مخرج . إذ ليس هناك حل آخر.

* لم تشهد السينما العربية حتى الآن ظاهرة المخرج الأديب ، الذى يكتب سيرته الذاتية فى كتاب منشور ، ثم يروح يجسدها على الشاشة ، وفى العالم هناك أمثلة واضحة على ذلك ، ففيلم «أمريكا أمريكا» لإيليا كازان عام ١٩٦٣ مأخوذ عن رواية كتبها المخرج قبل عام من إخراجها سينمائياً ، وكذلك فإن رواية Mayring التى كتبها هنرى فرنوى قد حولها بنفسه إلى فيلم ضخم ، وفى المقابل ، فإن هؤلاء المخرجين لم يكتبوا مذكراتهم بعد ، ولذا لم تشهد السينما العربية حتى الآن ما يسمى بالفيلم المذكرات ، أى أن المخرج يحكى مذكراته ، مثلما يفعل بعض الكتاب ، ومنهم لويس عوض على سبيل المثال

(١) هؤلاء السينمائيون العرب وسيرهم الذاتية . أحمد رأفت بهجت ، مجلة العربى – الكويت – إبريل ١٩٩٤ – ص١١٢ .

فى « أوراق العمر » وأيضاً زكى نجيب محمود فى « حصاد السنين » . وعليه فإن الأفلام ، التى رأيناها محصورة بين السيرة الذاتية من ناحية ، والتجربة الشخصية من جهة أخرى ، وهذه الأخيرة هى الغالبة بشكل عام فى السينما العربية هو رواية «إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب» لمحمد ملص التى حولها إلى فيلم «الليل» .

لعل الاستثناء الوحيد فى السينما هو تجربة مهدى شرف ، المهاجر الجزائرى إلى فرنسا ، حيث نشر روايته «الشاى فى مخدع أرشى أحمد» عام ١٩٨٣ وقرأت المنتجة مقالاً عن الرواية فى مجلة لونوفيل أوبسرفاتور فقررت تحويلها إلى فيلم يحمل عنوان «الشاى فى مخدع أرشميدس» ، وبذلك فهو استثناء خاص ، بمعنى أن الرواية منشورة باللغة الفرنسية ، كما أن الفيلم ، رغم تجربته العربية ، يعد فرنسى الجنسية . وبالتالى فهذه حالة استثناء خاصة لم يكررها مهدى شرف ثانية فى السينما الرواية ، فكافة رواياته اللاحقة لم يحولها بعد إلى السينما ، كما أن أفلامه غير مأخوذة عن رواياته ، وبالتالى تخلو من تجربته الشخصية التى سجلها فى فيلمه الأول .

* أغلب الأفلام المأخوذة عن السيرة الذاتية ، أو التجربة الخاصة تتناول فكرة واحدة ، وهى الانبهار بأول تجربة . وخاصة فى سنوات الصبا والشباب المبكر ، مثل سنوات المدرسة فى « اسكندرية ليه » ، فالمخرج يتحدث عن وقائع حياته فى مدرسة ڤيكتوريا بالإسكندرية ، وحبه لفن السينما . كما أن سنوات المدرسة تتجسد بشكل أوضح لدى أبطال فيلم « ضحك ولعب وجد وحب » لطارق التلمسانى . وتتمثل هذه السنوات أيضاً فى فيلم « الصورة الأخيرة » للأخضر حامينا .

وفى هذه السنوات تباينت تجربة الصبى ، فهناك أول قصة حب يمر بها مع امرأة ناضجة ، تعلمه كيف يكون الجنس ، وفى «ضحك ولعب وجد وحب» فإن أدهم يقع فى غرام امرأة تسكن فى شقة تطل شرفتها على المدرسة



نور الشريف ، حدوتة مصرية ،



، الليـــــــل ،

ويتحابان ويتزوجان ، ويكاد لا يكون للمدرسة ، وخاصة للأصدقاء الأربعة ، شاغل سوى متابعة هذه الحسناء ، والتجربة تتم هنا مع امرأة ناضجة ، باعتبار أن الصبى يتعجل أن يكبر ، أو أن ما يتلقاه هنا بمثابة عملية تعليمية أشبه بما في المدرسة ، حيث أن النفس تكون متفتحة لتعلم كل شئ . وفى فيلم «الصورة الأخيرة» يحكى حامينا عن تجربة خاصة عاشها تجاه مدرسته التى واجهت الكثير من المتاعب فى قرية صغيرة بجنوب الجزائر ، وقد وصف المخرج تفاصيل الحب الذى كنه مولود لمدرسته مس بواييه باعتبارها مثله الأعلى ، وأيضاً باعتبارها أنثى أيقظت داخله لأول مرة مشاعر الحب الفياضة .

وبشكل عام ، فإن السنوات التى دارت فى إطارها قصص أفلام التجربة الذاتية ، قد عبرت عن عالم الصغار فى سن ما قبل المراهقة ، وخاصة فى «سرقات صيفية » و« الليل » ، و«أحلام مدينة» ، و«أحلام صغيرة» ، و«الحلفاوين» ، و« شاب» ، وفى أغلب هذه الأفلام فإن البطل الصغير ، يرقب ما يدور حوله فى دهشة . انها دهشة المنبهر برؤية أشياء ما تحدث حوله ، يتعلق أغلبها بعالم الطفولة ، وكأن فى ذلك مؤشراً لدخوله هذه المرحلة ولذا فهى دهشة ما قبل الكبر ، ولعل أهم هذه النماذج هى شخصية الصبى نوارة فى فيلم « حلفاوين » أو عصفور السطح . ثم شخصية الصبى ذيب فى « أحلام المدينة » والصبى علا الله فى « الليل » .

فالصبى نورا يعيش لحظة حاسمة بين مرحلتين بالغتى الأهمية فى حياته ، هى لحظة تسبق بين مرحلة السماح له بدخول حمام النساء ، ثم لحظة منعه من الدخول باعتباره الآن قد دخل مرحلة الرجولة . وبين الفترتين هناك حالة من التحول ، والرصد . فيكتشف أنه لم يكن يرى فيما قبل ، والآن عليه أن يحملق ويتمتع بالرؤية ، وكأنه قد تناول من شجرة الحنطة فتنبه إلى أن هناك أشياء من حوله ، ترتبط بتدفق ما سرى فى عروقه ، وفى المرحلة الأولى يرصد لنا الفيلم مجموعة الأشخاص الذين ينبهونه إلى ما يحدث فى

الحمام خاصة صانع الأحذية صالح . ثم صديقيه اللذين يكبرناه فى العمر ويدفعانه لوصف ما يجرى فى حمام النساء . ويكون ذلك بمثابة دعوة للاكتشاف والتحول .

وهكذا تصبح عينا الصبى هى أهم سمة لديه فى تلك المرحلة ، فعندما لا يتمكن من السيطرة الجنسية على نفسه ، يتم طرده من الحمام ، ويصبح بالنسبة له « محرما » ، مما يدفعه إلى فهم لغة جديدة ، ولذا فإن أول شئ يعيه بعد هذا الاكتشاف الجديد أنه يقع فى قصة حب أولى ، تتفتح فيها أحاسيسه الجنسية بعد أن يتعرف على ليلى ، الخادمة الصغيرة ، فيحس برعشة الجنس الأولى . ويمارسان الاتصال دون وعى كامل بما يفعلان .

وأهم ما فى مرحلة التحول لدى الصبى نورا ، أنه كان يتردد على الحمام ، ويشاهد أجساد النساء دون الانتباه إلى تضاريسها ، فإذا به يكتشف رجولته ، يتلصص من أجل الرؤية ، ويحاول سرقة نظرة على هذه الأجساد التى كانت متاحة تماماً لرؤيتها فيما قبل . إذن ، فهذا الصبى يعيش «فترة الانتقال من عالم النساء إلى عالم الرجال ، فلا يقف على عالم معين ، يمر من هذا إلى ذلك دون خشية من عين الرقيب ، وبصحبته نكتشف عوالم خلناها انقرضت ، وهى مازالت اما حية فى الواقع ونحن بمعزل عنها ، أو هى حية فى مخيلتنا ونحن نتشرب منها دون دراية منا[1] .

وإذا كان التحول لدى الصبى نورا فى «الحلفاوين» قد تم على المستويين الجسدى والخاص ، فى المقام الأول ، فإن التحول الذى حدث للصبى ذيب فى فيلم «أحلام مدينة» لمحمد ملص ، قد تم على المستويين الخاص ، والعام ، فمع وصول أسرة الصبى الصغيرة إلى مدينة دمشق ، نشاهد احتفالات العاصمة بعيد الجلاء الوطنى . وذلك فى عام ١٩٥٣ . ويكتشف الصغير ، بعينيه

(١) شاعرية الجسد .. شفافية المدينة ، خميس خياطى ، اليوم السابع . باريس . ٧ مايو ١٩٩٠ . ص ٣٩ .

الواسعتين، أنه ليس وحده فى المدينة، وأنه مجرد واحد من جموع متدفقة. وأن هناك شخصا يمكن اعتباره مركز الكون هو أديب بك . الذى من أجله تدور الشرطة على المحلات كى تجبر أصحابها على تعليق صوره دليل الولاء .

وهناك تلازم وتواز فى التحول تشهده المدينة ، ويشهده الصبى الذى جاء مع أمه وأخيه للحياة فى العاصمة ، فى بيت الجد ، وذلك بعد وفاة الأب . التحول لدى الصبى هنا يتمثل فى تحمله المسئولية ، مما يعنى أنه غدا رجلاً . عليه أن يعمل ليدبر لأسرته قوتها بعد أن تخلت عنه أمه وتزوجت من رجل ثرى . ثم عودتها مرة أخرى عقب اكتشافها أن هذا الاقتران لم يكن سوى نوع من زواج المتعة .. ولذا فإن عينىّ الصبى تصبحان بمثابة رصد لما يحدث على مستوى الحى ، يراقب الطفل حركة الحى وأبنائه المختلفين هناك رجل انتهازى صاحب محل لبيع اللحم يصفق لكل انقلاب جديد ، شاب يؤمن بالقومية العربية ويدور بين الناس يطرح أفكاره الحالمة العامة . شاب فتى يحلم بالسفر إلى إحدى دول الخليج طمعا فى الثراء. أعمى يحلم بالعلاج فى موسكو. شاب وطنى خارج من المعتقل شقيقان أحدهما خياط يطعن شقيقه فى الشارع حتى الموت[1] .

فهذا إذن صبى آخر ، لكن التحول لديه عام ، وصحيح أن هناك دائرة من الآخرين فى حياة كل من نورا وصبى ملص . ولكن كل مخرج قام بمزج الخاص بالعام على طريقته ، وبأسلوبه .

هناك تجربة أخرى لدى المخرج الذى يقدم سيرته الذاتية ، وهى مرحلة الشباب المبكر ، والتجربة الأولى فى مستويات متعددة . مثلما حدث فى فيلم «شاب» لرشيد بوشارب ، ولأبطال فيلم «ضحك ولعب وجد وحب» . ولمجموعة شباب مهاجرة فى فيلم «الشاى فى مخدع أرشميدس» لمهدى شرف .

---

(١) أحلام مدينة وأحلام السينمائى العربى، عدنان مدانات ، مجلة الجيل – باريس – عدد مارس ١٩٩١ ص١٢٦ .

وفي فيلم طارق التلمساني ، فإننا لا نستوضح شخصية واحدة تدور حولها الأحداث ، بل أربعة من الشباب الصغير جمعتهم المدرسة الثانوية في عام ١٩٦٨ . يعيشون في ضاحية «مصر الجديدة» ، ورغم أن البلاد في تلك السنة كانت تشهد حرب استنزاف منهكة ، فإن شبابا في مثل هذا السن قد انفصلوا تماماً عن العالم ، وعاشوا كل ما هو خاص . فلدى بعضهم ، مثل أدهم حكايته العاطفية . أما الآخر فريد فإنه أخطأ مع حبيبته التلميذة مها ، ويريد أن يصلح من غلطته بأي ثمن . وإذا كان أدهم ، حسب أحداث الفيلم ، في الثامنة والعشرين ، فإن فريد في السابعة عشر ، ولذا فإن أدهم هو عراب هذه المجموعة ، أما الحبيبة إش إش فإنها تمثل الحبيبة لأدهم ، والأم لباقي المجموعة ، فبينما يعجز القس عن حل مشكلة الخطيئة فإن أسي دش تتحدث مع أم لها هاتفيا ثم تضعها أمام الأمر الواقع ، وهكذا تنتقل وقائع المشاكل من فناء المدرسة ، وشوارع مصر الجديدة إلى جدران المنازل حيث تبدو مجسدة ، باعتبار أن البيوت مليئة بالمعاناة ، وأن الخطايا ترتكب فيها .

ولم تكن السيرة الذاتية للمخرج هنا بمثابة حالة فردية ، ولكنها مرتبطة بالأصدقاء الأربعة، وعلى طريقة فيلم «صيف ٤٢» ١٩٧٢ لروبرت موليجان ، فإن الفيلم أشار لنا إلى مصير الزملاء الأربعة . حسبما حدث لكل منهم في الواقع ، فقد تزوج أدهم من إش إش ، وأنجبا الأبناء ، أما فريد فقد تزوج من مها . ومات الزميل الثالث في حرب ١٩٧٣ ، وقد غطى المخرج بذلك وقائع سيرة أبناء جيله الذين كانوا شبابا صغاراً في عام ١٩٦٨ .

وفي فيلم «شاب» نرى أيضاً شابا في التاسعة عشر من العمر من الجيل الثاني من المهاجرين ، ومازال يحتفظ بالجنسية الجزائرية ، وقد عاد إلى الجزائر بعد طرده من فرنسا لجريمة ارتكبها. وهو لا يتكلم كلمة عربية واحدة . يلتقي بفتاة تم إجبارها على العودة إلى الجزائر من أجل حمايتها من تحرر

المجتمع الفرنسى . ولكن الشاب يجد نفسه وقد دخل فى دائرة التجنيد ، وعليه أن يدافع عن وطن ليس أبداً وطنه . وإن يذهب إلى الصحراء ليدخل دوامة عبثية لا يفهم طبيعتها .

وفى الفيلمين فإن الشباب لايزال يمر بمرحلة الاستكشاف الأولى لعالم غامض بالنسبة لهم ويتضح هذا من تجربة فريد فى فيلم التلمسانى ، والشاب الذى يجند فى جيش وطن لا يعرف عنه شيئاً بالمرة .

* بدت السيرة الذاتية ، جزءاً من مسيرة أعمال لدى بعض المخرجين العرب ، بينما تحولت لدى مخرجين آخرين إلى مجال الإبداع الأوحد ، منذ الفيلم الأول ، وكأنهم بذلك يدخلون دائرة واحدة لن يستطيعوا التخلص منها ، وأن عليهم العزف على نغماتها طيلة حياتهم . وفى التجارب الأولى لكل من فريد بوغدير ، ونورى بوزيد ، وخالد الحجر ، والتلمسانى وزكى فطين عبد الوهاب، فإن كل منهم أعلن عن ميلاد فنان مهموم بتجاربه الخاصة ، ويحاول تجسيد هذه التجربة على الشاشة على طريقته ، وإذا كان البعض منهم قد قدم تجارب أولى فى هذا المضار ، فإن البعض الآخر قد خصص كافة إبداعه . كى يدير الكاميرا نحو تجاربه الحياتية ، بصرف النظر عن المسافة القصيرة بين سنه وهو يقدمها ، وبين زمن حكى هذه الأفلام باعتبار أنها ماثلة فى الذاكرة . وأنها أصبحت جزءاً من التاريخ ، تاريخ الفنان والوطن معا .

وهناك مخرجان اهتما بسرد السيرة الذاتية بشكل أكثر إلحاحاً هما محمد ملص ، ويسرى نصر الله . وقد سجل ملص ، على سبيل المثال تجربته الخاصة فى أفلامه القصيرة قبل أن يكررها فى أفلامه الروائية . وذلك منذ أول أفلامه القصيرة «أحلام مدينة صغيرة» حول طفل صغير يعمل فى دكان ميكانيكى، وهو فى فيلمه الروائى الأول يتحول إلى كواء ، وهذا الطفل عليه أن يوازن بين مواعيد المدرسة ومواعيد عمله فى المحل . وهكذا فإن ملص منذ أول أفلامه

القصيرة ، وحتى «الليل» مهموم غالباً بحياته الخاصة وعبر أفلامه القصيرة الأقرب مثل «اليوم السابع» عن الرحيل إلى القنيطرة ، ونكسة الـ٦٧ ، وفيلم (٢٤٢) عن الحرية والحرب من خلال حرب ١٩٧٣ ثم أفلامه فى التلفزيون العربى السورى . « قنيطرة ٧٤ » ، «الذاكرة» ، «فرات» وفيها استخدام محمد ملص طريقته فى النظر إلى الماضى والحاضر . تقوم أساساً على شاعرية الصورة وحميمية العلاقة مع الموضوع ، وجعله «ذاكرة حقيقية» ، حتى تخيل المشاهد أن ما يراه هو قصة حياة محمد ملص أو أحد أقاربه . وهو أمر بالطبع ليس دائما حقيقياً . فقد نجح ملص فى رأىّ فى خلق سيرة ذاتية سينمائية عبر أفلامه لا تنطبق بالضرورة مع سيرته وأن كانت تتقاطع مع بعض الأحداث المفصلية فى حياته[1] .

ويجمع ملص بين سيرته الذاتية كطفل ، وكمخرج ، وبين جزء من سيرة أبيه الذاتية ، وهى أيضاً سيرة عامة ، ممزوجة بكل ما هو خاص . ولذا فإن المخرج ينتقل بين عدة مستويات من الأزمنة . وبالتالى بين عدة شخصيات تحوط بالأب ، أو الأم أو الابن . ويروى المخرج عن الأب ما سمعه من الأم ، وليس ما عرفه عنه بنفسه . ولكن السيرة الذاتية هنا تختلف أبعادها ، إذ أنها ليست عن الكاتب نفسه ، ولا عن مرحلة عاشها وجربها ، ولكنها عن أحد الأقرباء ، مهما تباعدت أو تقاربت صلة القرابة ، وتلك سمة أخرى .

* لم تكن السيرة الذاتية خاصة بالكاتب وحده أو بالمرحلة الزمنية التى عاشها ، بل أيضاً بأزمنة أخرى عاشها الأقربون ، مثل تجربة والد محمد ملص فى فيلم «الليل» ، وجده الأخضر حامينا فى «رياح الأوراس» ، «ووقائع سنوات الجمر» . وبشكل عام فإن الأهل موجودون فى كافة أفلام السيرة الذاتية ،

---

(١) صور من ألبوم ذاكرة الوطن ، هيثم حقى ، جريدة عمان ، ١٨ فبراير ١٩٩٣ ص٢ .

مـثل ثلاثيـة يوسف شاهين و «حلفـاوين» و«أحـلام صـغيـرة» . و«ريح السـد» ، و«الشاى فى مخـدع أرشميدس» ، و«ليالى ابن أوى» وأعمال يسرى نصر الله ، ولكن فى هذا الأعمـال ، فإن المخـرج مـوجـود ، وهو الشـخصـيـة الرئيـسيـة ، والمحور الذى تدور حوله كافة الأفلام الأخرى وبالتالى فإنه لا أهمية لأى من هؤلاء الأقـارب دون وجـوده ، وباعـتـبـارهم جـزء من هذه السيـرة ، ولكن فى «الليل» مـثلا فإن الشـخصـيـة الرئيسية هى الأب . والمخـرج يعرف عن الأب بعض المعلومات من خـلال مـا ترويه له أمـه ، فتنتقل بنا بعض أحداث الفيلم إلى ما قبل زمن المخرج . عام ١٩٣٦ مثلاً . حين كـان الأب مناضلاً سياسياً يحـمل السلاح لمناهضـة الاحـتـلال البريطانى لفلسطين ، والمخـرج عادة مـا يستجمع مشاهده عن أبيه من مجموعة صور فى ألبوم أمـه الخـاص . هناك صور خاصـة بالمجاهدين ، وأخرى تصور الأب الذى يعود من فلسطين جائعاً . ثم بعد أن يودع السجن . ويصور الفيلم الكثير من الوقائع التى عـاشها الأب ، وهناك تداخل بين كاميرا المخرج ، وبين الأحداث ، وكأن ملص يؤكد أن هذا هو أبى على طريقتى .. وملص الذى يرى الأحداث بطريقته الخاصـة ، كان صغيراً حين مـات الأب لدرجـة يصعب عليه لملمة كل مـا لديه من ذكريات عنه ، لذا فإن الأم ، وألبوم الصور ، وما سمعه ، تعتبر بمثابة مادة استجماعية من أجل لم شمل سيرة الأب ، وكمـا سبقت الإشارة ، فإنها سيـرة شخص ، ووطن معاً ، ولا يمكن فصل أحداهما عن الأخرى ، وهذه السمة بدت واضحة فى فيلم «أحلام مدينة» .

أما سيرة الجدة فى أفلام الأخضر حامينا ، فهى أيضاً تم تجميعها من خلال ما سمعه المخرج عن هذه المرأةمن الوالدين ومن أهل القرية . ولم يعش حـامـينا زمن الجـدة ، مـثلمـا جسـده ، لذا تداعت إلى ذاكـرته كل مـا جـمـعـه وأضـاف الكثـير من خيـالـه . سواء فـيمـا يتـعلق بالأشـخـاص ، أو الحـوادث ، وبالطبـع المكان.

وقد اعترف حامينا فى حديثه إلى مجلة «بروميير» فى عددها الصادر فى يونيه ١٩٨٦ بأن ٩٠ ٪ من أعماله ذاتية. المرأة التى ماتت مصعوقة بالأسلاك الكهربائية فى فيلم «رياح الأورس» هى جدته ، لقد قبض رجال الاستعمار الفرنسى على ابنها فراحت تبحث عنه من معسكر لآخر ، لكنها لم تجده إلى أن تكتشف ذات يوم أنه موجود فى أحد المعسكرات ، تدفعها أمومتها إلى أن تذهب لرؤيته ثم تدفع حياتها .

وإذا كانت هذه المرأة هى جدة للمخرج ، فإنه ليست لدينا إشارة واضحة عمن تكون الشخصية الرئيسية ، أحمد ، فى «وقائع السنوات الجمر» ، ولكنهانفس القرية الجزائرية الواقعة فى الجنوب ، تعيش فى ضنك شديد ، ويعانى أبناؤها من شظف العيش ، ومن الاحتلال الفرنسى ، وعدم وجود النبت الأخضر .

* حسب سن الكاتب ، وتجربته الحياتية الخاصة ، وتبعاً للأجيال المتلاحقة ، فإن زمن السيرة الذاتية فى جميع الأفلام العربية قد انحصر بين ثلاثة عقود . ففى الأربعينات دارت أحداث فيلم «اسكندرية ليه» و «الصورة الأخيرة» ، وأيضاً فيلم «الليل» ، بينما تحظى الخمسينات بنصيب آخر فى أفلام مثل «حدوتة مصرية» و «أحلام مدينة» ، و «الليل» ، وتبقى سنوات السيتما سائدة فى عدد كبير من الأفلام ، باعتبار أن مخرجى هذه الأفلام قد عاشوا صباهم فى هذه السنوات ، مثل يسرى نصر الله فى «سرقات صيفية» ، وأيضاً خالد الحجر فى «أحلام صغيرة» ، وطارق التلمسانى فى «ضحك ولعب وجد وحب» ، وفريد بوغادير فى «الحلفاوين» ، وقد بدت السبعينات فى فيلم «الشاى فى مخدع أرشميدس» ، وأيضاً فى «مرسيدس» وفى «شاب» وفى «ريح السد» لفريد بوزيد . أما التسعينات فتجلت فى «رومانتيكا» كما بدت الثمانينات فى «اسكندرية كمان وكمان» .

وقد انعكس هذا التقسيم على تصوير الحياة الاجتماعية فى كل زمن منها ، بما كان فيها ، وقد بدا هذا واضحاً فى فيلم «اسكندرية ليه» لشاهين . فالفيلم تبدأ أحداثه فى عام ١٩٤٢ ، وشاهين فى السادسة عشر فى مدينة الاسكندرية ، وعلى المستوى العام ، فإن القوات الألمانية مرابطة قريباً من المدينة ، وهذا يشكل الكثير من الأخطار للناس الذين يعيشون فيها ، خاصة أسرة سوريل التى تمثل رجلاً وابنته جاءا من جنوب أفريقيا إلى القاهرة ، ويستعدان للذهاب إلى فلسطين ، انها تمثل كل يهودى يحلم بإقامة وطن له فى تلك المرحلة ، ويكشف الفيلم على المستوى العام أحلام الجنود المصريين بإسقاط حكومة المستعمر ، ورئيسها تشرشل ، على أيدى القوات الألمانية بقيادة روميل . أما على المستوى الشخصى فهناك أحلام التلميذ يحى المشغوف بعالمى المسرح والسينما ، والذى يجسد أمام زملائه مقاطع من مسرحيات شكسبير ، والذى يشترك فى تمثيل مشهد ساخر عن الحرب فى إحدى الحفلات المدرسية . ووسط هذه الأحداث العامة الساخنة ، فإن حلم السفر إلى الولايات المتحدة لدراسة السينما يبقى هاجسه الأساسى . خاصة أن الأمر ليس سهلاً على أبيه الموظف المتواضع .

وفى سنوات الأربعينات أيضاً دارت أحداث فيلم «الصورة الأخيرة» حين وصلت الآنسة بواييه الشابة إلى قرية جزائرية فى أواخر عام ١٩٣٩ لتعمل هناك كمدرسة . وتبدو ملامح هذه السنوات منذ وصول الفتاة فى أوتوبيس يركبه العرب الذين ينظرون إليها كأنها مخلوق غريب قادم من الفضاء . فى مرحلة استعمارية ، ولدى الناس الإحساس بأن عليهم المقاومة . وهكذا فإن المخرج يضعنا أمام عصره . بكل ما به من صدام ويؤهلنا للمرحلة التى سوف تعيشها الآنسة بواييه فى القرية .

وتبدو الخمسينات ماثلة من خلال شغف المخرج يحى بعرض فيلمه «ابن النيل» فى مهرجان كان عام ١٩٥٣ وحلمه أن يحصل على جائزة ولكن

بلا جدوى . ويعود شاهين أيضاً إلى زمن إخراجه لفيلم «باب الحديد» الذى عرض فى مهرجان برلين عام ١٩٥٨ . وفيلم «جميلة» الذى عرض فى مهرجان موسكو عام ١٩٥٩ .

وإلى نفس السنوات وعلى المستوى الخاص ، والعام عاد المخرج خالد الحجر ليتحدث عن أبيه فى فيلمه «أحلام صغيرة» ، فقد كان قبل حرب السويس نبتاً صغيراً ، لكنه حكى قصة زواج والديه فى عام ١٩٥٤ ، ثم استشهاد الأب فى أعمال مقاومة الإنجليز ، وقد فعل الحجر هنا مثلما فعل ملص فى «الليل» ، ولكنه أيضاً يربط قصته بحكاية مدينته السويس ، وحكاية أسرته ، فالجزء الغالب من الفيلم يدور قبل أيام بعدوان إسرائيل عام ١٩٦٧ . ونرى كيف يعيش الطفل غريب مع أمه هدى التى ظلت وفية لزوجها أكثر من اثنتى عشر عاما ، هى عمر الصغير غريب ، الذى يعمل فى مطبعة يمتلكها صلاح ، والذى يسئ معاملته من أجل الضغط على أمه كى تتزوج منه .. ويتعرف غريب على الحياة من حوله من خلال علاقته بمحمود ، رفيق أبيه القديم فى أعمال المقاومة الشعبية ، فهو يرى أن «غريب» امتداد لأبيه الشهيد . ولذا يحاول أن يهرب من البيت كى يعيش معه .

وفى «ريح السد» آثر المخرج التونسى نورى بوزيد المرور بين عقود عديدة . فالمسجون السياسى الذى خرج من الاعتقال بعد ست سنوات فى النصف الثانى من السبعينات ، كان عليه أن يبحث عن ماضيه فى عائلته ، وأصدقائه وأوراقه القديمة . هى أمور تعتبر بمثابة مفاتيح للولوج إلى الماضى ، والهروب من السبعينات إلى أزمنة أخرى . فذاكرته حية ، متقدة ، وعلينا أن نعرف من خلالها كيف تم اقتياده إلى المعتقل . وبسرعة يكسر المخرج حاجز الزمن ، كى يعود إلى سنوات طفولته . فهاشمى يطارده دائما شبح الماضى . وينتقل المخرج إلى الخمسينات والستينات . حين يلغى هاشمى فكره الزواج .

ويضطر إلى مغادرة البيت ، ويذهب للقاء عجوز يهودى يدعى ليفى كى يروى له عن متاعبه ، لكن العجوز يموت من الإرهاق دون أن يستمع إليه . مما يدفع بهاشمى إلى أن يثبت رجولته مع امرأة تدعى أمينة .

إذن ، فلم تخل مرحلة زمنية بعينها من الولوج إليها فى ذاكرة المخرج ، وقد بدا ذلك واضحاً فى فيلم «اسكندرية كمان وكمان» ليوسف شاهين ، حيث تحدث مع ممثله الشاب الذى يود أن يصنع منه نجماً ، ثم عن موقفه من قانون النقابات الفنية الذى كان يناقش إبان تصوير الفيلم ، فخلط شاهين بين أزمنة عديدة ، وبدا كأنه يصنع منها زمنه الخاص .

* لم ينف مخرج عن نفسه فكرة أن أعماله بمثابة تجربة ذاتية ، أو سيرة حياة ، بل أن الكثير من المخرجين قد أكدوا ذلك ، ومن المعروف أنه فى عالمنا العربى هناك اتهام خفى ، وقد يكون واضحاً ، للفنان الذى يتعامل مع سيرته الذاتية ، باعتبار أنه «ذاتى» وأنه ينظر إلى ما بداخل نفسه أكثر منه إلى الأخرين . كما أن هذا يعنى أن قدرة الفنان على التخيل قد ضعفت أو مولودة فى إطار باهت . وقد تأخرت هذه الظاهرة فى السينما العربية عن مثيلتها فى العالم قرابة عشرين عاماً . وقد عرفناها فى أفلام تريفو وفيللينى ، وكازان فى أوائل الستينات ، ولا شك أن ثقافة شاهين الغربية ، كانت عاملاً حاسماً كى يدخل هذه التجربة ، فجاء فيلمه « اسكندرية ليه » ١٩٧٩ ، والغريب أن المخرجين المصريين الذين عملوا فى أفلام من نفس النوع قد تتلمذوا على يديه ، وعملوا معه فى نفس شركة الإنتاج التى يمتلكها مثل يسرى نصر الله ، وخالد الحجر وزكى فطين عبد الوهاب ، كما أن السينمائيين العرب الآخرين لا يخفون تأثرهم بشاهين ، وأغلبهم على صلة قوية بالثقافة الغربية ، خاصة الفرنسية ، وإذا كانت هذه الظاهرة أقل عدداً من الجزائر وتونس .

ومن المهم هنا أن نقتطف بعضا مما أدلى به هؤلاء المخرجون عن سيرهم الذاتية فى أفلامهم . فنورى بوزيد يؤكد فى حديثه إلى أمير العمرى عن فيلم «ريح السد» بما يشبه توكيد النفى قائلاً : «ليست ذاتية . ولكن كسيرة ذاتية عامة لأبناء جيلى ، لقد كنت دائماً فى حالة تطور طبيعى من أجل البحث عن الحقيقة . كنت فى وقت ما صبيا متحمسا ، ثم نضجت أكثر ربما بفعل تجربة السجن وعلاقتى بالفكر الاشتراكى .. إلخ . ثم وجدت نفسى فى تناقض مع بيتى أو مجتمعى ، كمجتمع أبوى يحاول دائماً الحد من طموحاتك وتطورك الذاتى والعثور على طريقك بنفسك من خلال تجربتك الخاصة . فعندما كنت أتطلع إلى التحرر ، أجد نفسى مشدوداً إلى الماضى ، إلى القيود الاجتماعية والذكريات القديمة . وقررت أن أكشف عن ذلك الماضى وأن أحاسبه ، كأى تحول حقيقى يبدأ من معرفة الذات . ونلتقى جميعاً . ولا أزال أحمل فى ذاكرتى أشياء عديدة أجدها ممنوعة[١] .

أما محمد الأخضر حامينا فيقول عن فيلمه «الصورة الأخيرة» : « لقد وددت أن أحكى قصصاً دوما ، قصص لا أعرف كيف أحكيها بنفس درجة معرفتى بها . كأن أحكى «قصتى» على سبيل المثال ، فأنا أجيد الحديث عن المجتمع الراقى رغم أننى أعرف الكثير عن حياة الطبقة الجزائرية الفقيرة ، وهذا هو ديكور فيلمى[٢] .

وفى نفس الحديث قال حامينا أيضاً « انه فيلمى وخاص بى ، وبه بعض مرارتى ، كما يقول عن ولديه اللذين قاما ببطولة الفيلم أنهما «أثارا ذكرياتى فرايت فيهما السن الذى أحببت فيه الآنسة بوابيه ، مدرستى ، وعلى التو بدت

(١) ريح السد حوار بين نورى بوزيد ، وأمير العمرى . نشرة مهرجان القاهرة اليسنمائى الدولى – العدد العاشر ديسمبر ١٩٨٦ ص٤ .

(٢) Le Renard des sables, un inteview de lalkhdar Hamina, Le Premiere juin 1985, p. 131 .

الذاكـرة أكـثـر قـوة أثناء الإخـراج من وقت الكتـابة ، فـفـوق الورق كـانت الشخصيات تتكلم دوما كأنها فى حجرة الجلوس .

ويعترف فريد بو غدير أن فيلمه بمثـابة شـهادة عن حى « الحلفاوين » : « حيث ولدت وعشت ، انطلقت فيه من شخصيات أتذكرها . والفكرة فى كتابة السيناريو منذ عام ١٩٨٢ هى إعادة الحى أو ما أسميه إعـادة طعم الحفـاوين أو ما سنلمسه فى هذا الشريط هو ربما عفوية الإخراج » [١] .

أما يوسف شاهين ، فقد أعلن فى كافة أحاديثه الصحفية أن أفلامه هى سيـرته الذاتيـة وهو لـم يكن فى حـاجـة إلى إعـلان ذلك خـاصـة فى « حـدوتة مـصرية » التى جعل من الممثل نور الشريف صورة طبق الأصل منه ، وأعاد بنفسه تجسيد الشخصية التى سبق أن مثلها فى فيلم « باب الحديد » ، كما بدا تطابق هذه السـيـرة الذاتيـة ، وأجـاب شاهين على سؤال وجـهـه إليه خـمـيس خياطى قائلاً : هو قرار اتخذته حتى قبل «اسكندرية ليه» ، قرار كنت من قبله على حـافة الموت ، تساءلت : ما هى وظيفتى فى هذه الحياة ؟ وخاصة بعد هذه الخبرة التى جمعتها بعد أربعين سنة من العمل فى حقل السينما . خبـرة مـهنية ، وخبـرة حـياتيـة فعزمت أن أبدأ بنفسى ، أن أنظر من أى جـهـة أتت الثـغرات .. وتكملة لذلك القرار ، حـاولت التمادى فيـه فأنا لست الشخـصـية الموجـودة فى الفـيلم الأخـيـر فـإن تمكنت من تصـويرهمـا ، ذلك يعنـى أنى تطورت ولم أعد نفسى وهنا تكمن الصيغة الفنية[٢] .

* فى الوقت الذى امتزجت فيه القضايا الوطنية العامة بالهم الخاص فى أفلام السيـرة الذاتيـة ، فإن بعض الأفـلام أثار ضـجـة إبان حـالة من المواجـهـة الحضـارية بين العرب وإسرائيل ، من خلال قصص حب خاصة ربطت بين

---

(١) شريط الحلفاوين ، قمر اللعبى مجلة فن .

(٢) حتى باب الحديد بصقوا عليه ، حوار خميس خياطى ، اليوم السابع ، باريس ٩ يوليو ١٩٩٠ ص٣٥

العرب واليهـود فى هذه الأفلام رأينا لليهود صـورة ملائكية ، قـد تتنافى مع ما لدى المتفرج العربى عن الوحشية الإسرائيلية فى الهجوم على جنوب لبنـان على سبيل المـثال ، وقد صنعت هذه الأفلام نوعاً من التكتل ضدها ، مما منع عرض بعضها فى المهرجانات السينمائية العربية .

فعائلة سوريل فى فيلم «اسكندرية ليه» .. المتمثلة فى الأب وابنته ، تبدو مسالمة ، وبريئة ، وهى مهددة فى أمنها وحياتها بسبب اقتراب القوات النازية من الاسكندرية ولذا فإن عليها معاودة الرحيل مرة أخرى خارج مصر ، هى التى جاءت من جنوب أفريقيا ، ولهذه العائلة حلمـها الخاص بأن تذهب إلى أرض المعاد إلى فلسطين . والابنة سارة عليـهـا أن تعود إلى الاسكندرية من أجل اللحاق بإبراهيم ، والد ابنها . وعليها أن تنتظر بضع سنوات لخروجه من السجن بعد أن تم حبسه بسبب أفكاره السياسية ، ونشاطه النقابى . وأحلامه وقد علل المخرج سبب وجود هذه الشخصية فى حديثة إلى أمير العمرى قائلاً: « اليهودى شخصية موجودة فى ذاكرتى . وأستطيع القول أنه صورة مطابقة للواقع بالنسبة لحالة اليهود فى تونس لقد ذهب الشباب منهم ، وبقى الشيوخ . لأنهم لا يستطيعون أن يبدأوا حياة جديدة بعيداً عن جذورهم فى تونس . وهم يريدون أن يدفنوا بأرض هى أرضهم . كيف إذن أتحدث عن ذاكرتى إذا مـا أخذت جانباً منها لقد كان لى الكثير من الأصدقاء اليهود فى صفاقس ، وصفاقس مدينة تشبه كثيراً الاسكندرية فقد كان ٣٠ بالمائة من سكانها من اليهود و٣٠ بالمائة من المسيحيين الأسبان ، والطليان والمالطيين ... إلخ و٤٠ بالمائة من العرب المسلمين ، وكان الجميع يتعايشـون معـا بحب . ربما كانت هناك بعض التجاوزات من هنا أو هناك . ولكنها لم تقع تحت لافتة يهودى – مسلم ، ولكن استعمار – وطن . والحقيقة أن القضية الفلسطينية هى قضية استعمار وطن . وليست قضية يهودى عربى[1] .

---

(١) ريح السد : حوار بين نورى بوزيد وأمير العمرى ، نشرة مهرجان القاهرة السينمائى ، العدد (١٠) ديسمبر ١٩٨٦ ص٦ .

أما اليهودى فى فيلم «الصورة الأخيرة» . فهو ضحية للتقاليد العربية ، وأيضاً للعنصرية الفرنسية ، حيث يتم اضطهاده داخل المدرسة التى يعمل بها . ولا تقف بجواره إلا الآنسة بواييه ، التى تضطر إلى الرحيل بعد أن يصل اضهاد المدرس إلى أقصاه .. ويبدو اليهودى هنا شخصية مسالمة ، ترتكن إليه المدرسة ، وتميل له عاطفياً ، ولكن ليس هذا هو سبب اضطهاده ، بل لأنه يهودى ، ومن المعروف أن الممثل التونسى اليهودى ميشيل بو جناح هو الذى جسد هذه الشخصية على الشاشة .

* لعل الشئ الأكثر صدقاً فى هذه الأفلام ، هو البيئة ، والتى يرجع إليها أغلب المخرجين لتصوير أعمالهم فيها ، وتبدو عبقرية المكان هى السبب الأساسى لجذب اهتمام الكاتب ، ومن أجل محاولة إيقاظ وجدانه بشكل دائم ، هذه البيئة التى تربى فيها الكاتب ونشأ صغيراً . وعلى المخرج أن يعود دائماً إلى منابعه ، إلى قرية حلفاوين ، والقنيطرة ، ومدينة السويس ، وإلى قرية جزائرية فى الجنوب . وإلى صفاقس ، وأيضاً إلى المدن الكبرى مثل القاهرة ، ودمشق والاسكندرية ، وغيرها . ولذا فإن المكان يبدو شخصية حية ، مثل البطل الرئيسى ، للحدث توجد حيثما يكون ، ولذا فإن المخرج يتعمد أن تكون الغالبية من المشاهد تصويراً خارجياً ، وقد عاد يوسف شاهين إلى مقاعد مدرسة فيكتوريا لتصوير وقائع فيلمه « اسكندرية ليه » ، كما ظهرت اسكندرية الأربعينات دائماً فى الخلفية ، وفى هذه المدينة التقى كل من له علاقة بـ « يحيى » . أما فريد بوغادير فقد حاول إحياء العصر القديم للحلفاوين ، ويقول فى حديثه إلى المنصف المرغنى : « السينما فن يتيح عمليات التمويه ، ولهذا السبب بالذات فإن على المخرج ألا يكذب على نفسه . إن دوره فى الفيلم الذى أنجزته تتمثل فى قدرته على احتواء حى «الحلفاوين» من خلال صورة مستطيلة ، بل أن احتوى ، وحاول أن يلخص حيوات ،

عديدة خلال ساعة ونصف الساعة . كما حاولت أن أقدم خلاصات مكثفة للحظات صادقة ، معاشة ، مأخوذة من عمق الحياة فى هذا الحى دون السقوط فى المبالغة أو فقدان التوازن(١) .

ويكمل بوغادير فى نفس الحديث : « انى معتز لأنى قدمت حياً عتيقاً وشارعا ، وبيتاً . وكل هذه الفضاءات قد ساعدتنى بفضل عمقها الإنسانى على تقديم مجتمع بأسره . وتونس بالنسبة إلىّ تنطوى على ثراء كبير(٢) .

وإذا كان أكثر المخرجين قد تمكنوا من العودة إلى قراهم الأصلية ، وحياتهم التى عاشوا فيها سنوات الطفولة ، والشباب المبكر، فإن محمد ملص قد صور أحداث فيلمه «الليل» فى مدينة «بصرى» السورية وجعل ديكور المكان شبه بشوارع القنيطرة ، وكان يبحث دوما عن أماكن أقرب شبهاً بمدينة طفولته ، لذا انتقل إلى أماكن عديدة ليختار من بينها ما يناسب بيئته الأصلية ، وذلك بالطبع لصعوبة العودة إلى القنيطرة فذهب إلى جنوب سوريا حيث «بصرى» و«ازرع» و«خبب» و«زيزون» و«درعا» ، وعن تجربتها فى حضور تصوير مشاهد من هذا الفيلم كتبت هيام منورّى فى مجلة «فن» : «مررت فى أثناء التصوير فى (زيزون) والتى تقع فى زاوية الحدود الفلسطينية الأردنية - السورية تقريباً ، حيث استطعت بالعين المجردة أن أرى وادى اليرموك حيث جرت معركة اليرموك الشهيرة ، ويستطيع المرء أن يرى الحقول المطلة على فلسطين والتى تقوم الشخصية الرئيسية (علا الله) بالنظر إليها وهو قادم من فلسطين ، أو بالإشارة إليها لابنه الذى يحمله على ظهره ، ويعبر به النهر متجها به للمرة الأولى فى حياته إلى المدرسة .

---

(١) المجتمع التونسى لم يتغير فى العمق ، المنصف المرغنى ، مجلة فن ، بيروت ١٩٩٠ .
(٢) المصدر السابق .

كما عاد نورى بوزيد إلى مدينة صفاقس ليصور أحداث فيلمه «ريح السد» ، و«صفايح من ذهب» وهى مدينة بحرية أشبه بمدينة الاسكندرية ، كما يعترف المخرج لأمير العمرى فى حديثه المشار إليه ، فهو حين يتحدث عن المدينة يؤكد : أننى ابن بحر كما يقولون وأمى ولدت بالاسكندرية لأم مصرية وأب تونسى ، وجدى كان يعمل تاجراً فى الاسكندرية ، وصفاقس . وعلاقتى بالبحر علاقة خاصة جداً فقد قضيت به أوقاتا عديدة وأنا أحبه كثيراً . والبحر دائماً ينادينى إلى شئ ما .. إلى الحرية واللا نهاية ، والبحث عن أشياء عديدة لا تعرف حدوداً[1] .

وهكذا فإن المدينة البحرية موجودة فى تجربتى يوسف شاهين ، ونورى بوزيد ، بينما القرى ، أو المدن الصغيرة ماثلة فى تجربة رشيد بو شارب ، ومحمد ملص ونورى بوزيد وفريد بوغادير ، بينما بدت المدن الكبرى فى كل من أفلام طارق التلمسانى وخالد الحجر وزكى فطين عبد الوهاب .

من ناحية أخرى ، فإن بعض المخرجين قد أرادوا تأكيد سيرهم الذاتية ، بأن يكون الأشخاص فى الفيلم أقرب شبها بهم ، ولذا لم يجدوا سوى الاستعانة بأبنائهم من أجل تجسيد هذه الشخصيات ، مثلما فعل الأخضر حامينا فى «الصورة الأخيرة» .. فأسند دوره إلى ابنه مروان . ومثلما أسند ملص لولده عمر شخصية الابن فى فيلم «الليل» ، أما سليم بوغدير صبى فيلم «الحلفاوين» فهو ابن شقيق المخرج .

وفى كثير من الأحيان لجأ المخرج للاستعانة بممثلين جدد ، ليس فى أذهان الناس أدوارهم السابقة ، حتى وإن كانوا من طراز محسن محى الدين الذى انفرد ببطولة «اسكندرية ليه» ، كما أن يسرى نصر الله قد استعان فى فيلميه بممثلين جدد ، أغلبهم غير محترف مثل منى زكريا ، ومنحة

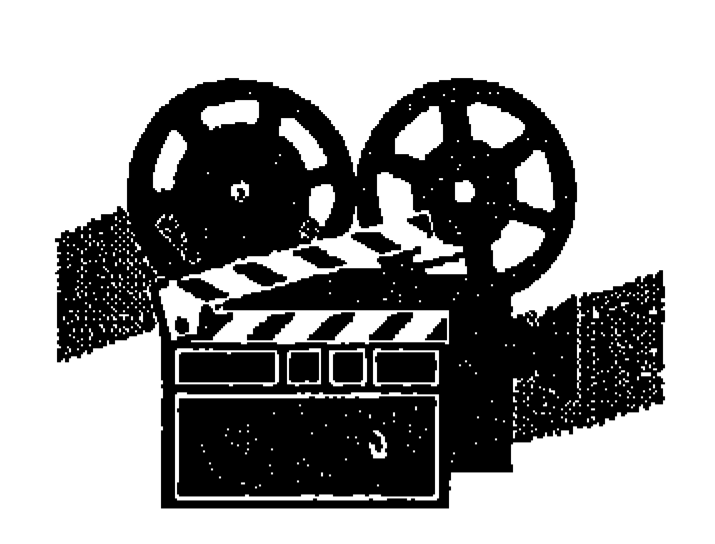
---

(١) ريح السد ، حوار أمير العمرى ، مصدر سابق ص٦ .

البطراوى. ثم زكى عبد الوهاب الذى قام بنفسه بتقديم تجربته كمخرج جديد يبحث عن فكرة لفيلمه الأول . وفى حالة يوسف شاهين فإنه جعل شكل النجم نور الشريف أقرب إلى ملامح شاهين نفسه ، قام المخرج بتجسيد نفس شخصية التى سبق أن جسدها فى فيلم «باب الحديد» ، وذلك من خلال وقائع فيلم «حدوتة مصرية» .

وبشكل عام ، فإن الشخصية الرئيسية لم تكن فى هذه الأفلام مجسدة فى وجه نجم مشهور ، ولكن هذا لم يمنع شاهين ، على سبيل المثال ، إلى الاستعانة بنجوم مشاهير لأداء أدوار قصيرة فى ثلاثيته مثل يوسف وهبى ، ونجلاء فتحى ، ويسرا ، ومحمود المليجى ، وأحمد زكى وحسين فهمى ، وآخرين .

تلك كانت بعض الملامح ، والسمات التى يمكن استخلاصها من الأفلام العربية التى تناولت سيرة المخرج الذاتية أو تجربته الخاصة . وقد أثرنا تناولها من هذا المنظور ، باعتبار أنها تمثل جميعها ظاهرة واحدة مشتركة السمات ، تأثر فيها المخرجون بنجاح تجارب بعضهم البعض فى هذا المضمار ، كما أن أغلب من مارسها قد تأثر بينابيع ثقافية متقاربة ، باعتبار أن تمويل الكثير من هذه الأفلام قد تم كإنتاج مشترك بين أموال عربية وفرنسية ، بشكل خاص ، ولذا فإننا وجدنا أن تناول هذه الأفلام من خلال ما يجمعها من سمات ، وقد اخترنا هذا الشكل من البحث باعتباره الأنسب من وجهة نظرنا . وهذا يعنى فى المقام الأول أن باب البحث مفتوح دائماً لتناول مثل هذه الظاهرة بأشكال متعددة من الرؤى .



الفصل التاسع

اتساع دائرة المسرح على الشاشة

اهتمت السينما ، دوما ، بالبحث عن مصادرها من خلال فنون التعبير المختلفة ، خاصة الفنون المكتوبة من رواية وقصة قصيرة . ومسرح . وتباينت حدود العلاقة بين السينما وبين فنون الكتابة بصورة جعلت النقاش لا ينتهى عن الدور الذى تقوم به السينما من أجل فنون الكتابة ، فالسينما راحت تستمد موضوعاتها المختلفة ، منذ بداية صناعتها ، بالطريقة التى تلاءم الصورة الساقطة على الشاشة البيضاء .

وقد سعت السينما دوما أن تكون فنون الكتابة بمثابة وسيط تنقله إلى المتفرج . وراحت تنقل كل هذه الفنون مع ما يتفق وطبيعة هذا الفن الشمولى الذى يستوعب فى داخله كافة الفنون الأخرى .. وأصبح هناك ما يسمى برؤية المخرج لعمل فنى ، ومدى تصوره لمعالجة سينمائياً . وتباينت شتى المعالجة ، ليس بين فنون الكتابة المختلفة . بل بالنسبة لنفس العمل الفنى الذى يرجع إليه المخرج كى ينقله إلى الشاشة ، ولكن هناك تبايناً واضحاً فى علاقة السينما بكل من الرواية والأقصوصة . ثم المسرح . فبينما الرواية والأقصوصة فن مرن . عميق ، ذى أغوار بعيدة ، ينتقل فيه الكاتب حسبما يريد داخل الأزمنة والأمكنة كما يشاء ، فإن المسرح محصور بجدران ثلاثة . على المؤلف أن يحبس أبطاله ، وموضوعه الدائر فى داخله ، لا يخرج عن حدود مكانه المحدود .

وعلى سبيل المثال . فالقارئ يعرف سلفا أن الممثل المسرحى حين يردد مثلاً : « سوف أخرج إلى الحديقة» . ويخرج من الغرفة . فإنه لن يخرج أبداً

إلى الحديقة . ولكنه سيتوجه إلى الكواليس . أما السينما فإنها يمكنها أن تخرج وراء هذا الممثل ، بالكاميرا ، سواء ذهب إلى الحديقة ، أو صعد إلى السحاب . أو اخترق باطن الأرض .:. فأصبح عنصر التصديق بالنسبة للسينما أكثر واقعية مما يحدث في المسرح . وبالتالي . فإن كاتب السيناريو والمخرج لديهم كل الحق أن يخرجوا وراء هذا الممثل إلى الحديقة ، أو يبقوا داخل الإطار المحدد الذي تدور فيه الرواية . وهي الجدران الثلاثة التي أمام المتفرج .

وإذا كانت السينما قد أقامت علاقة قوية مع فن الرواية . بمعنى أن كل من الفيلم والرواية يتسمان بمرونة لا حدود لها . فإن علاقة السينما بالمسرح تجئ في المرتبة الثانية . فكاتب السيناريو لا يلجأ إلى المسرحية إلا إذا كانت ناجحة ، وتتسم بسمات خاصة تتعلق بفن صناعة الفيلم . وفي السينما العالمية اهتم المخرجون بتقديم مسرحيات شكسبير وموليير وكورني . ثم من المعاصرين هناك تينسي ويليامز في المقام الأول . وهناك عشرات من الأمثلة لمسرحيات مشهورة نجحت عند عرضها على خشبة المسرح ، وسعت السينما إلى الاستفادة من هذا النجاح . فراحت تنقلها إلى الشاشة .

وقد تباينت علاقة الفيلم بالمسرحية مثلما تباينت نفس العلاقة بين الفيلم والرواية . فهناك أفلام ، وهي قليلة للغاية ، صورت المسرحية ، وكأن هناك حالة إخراج مسرحية وليس لفيلم . ولعل من أشهر هذه النماذج فيلم «نفس الوقت في العام القادم» التي أخرجها للسينما روبرت مولليجان في عام ١٩٧٨ . وفيه نرى رجلاً وامرأة يلتقيان دوما في نفس المنزل الصيفي المطل على البحر منذ أن تعارفا للمرة الأولى في سنوات الشباب ، وحتى أصابتها الشيخوخة . التزم مولليجان بالنص كاملاً . ففي كل مشهد نرى لقاءاً بين الاثنين ، اللذين لا يلتقيا سوى مرة واحدة في العام ، في نفس المكان . ولم يخرج مولليجان عن نفس الديكور ، ولا عن حوار المسرحية .

وهناك حالة أخرى يحاول فيها المخرج ألا يخرج كثيراً عن حدود المكان إلا في النذر اليسير ، وهو يسعى للتخلص من حدود المكان المغلق الذى حبس فيه الأبطال أنفسهم من خلال استخدام جيد للكاميرا ، وأيضاً تحريك الأشخاص مع الحوار . وذلك مثلما فعل ريتشارد بروكس فى فيلم «قطة فوق صفيح ساخن» . بينما حاول مخرج آخر هو سمير سيف أن يتخلص من كل هذه القيود المكانية الموجودة فى النص ليخرج بأبطاله إلى أماكن أخرى . مرة إلى الفضاء الواسع حول البيت . وإلى الطريق . وإلى المزارع فى الفيلم الذى أخرجه عن نفس المسرحية تحت عنوان «قطة على نار» .

أما المخرج الأمريكى جوشاوا لوجان ، فقد تخلص قدر الإمكان من المكان فى مسرحية «نزهة» التى كتبها جيمس آجى وحولها إلى فيلم تم إنتاجه عام ١٩٥٥ .

ويهتم المخرج السينمائى دائماً أن يذكر المتفرج والممثل أنه ليس فى مسرحية . لذا فإن الحوار المسرحى الزاعق يفقد حدته تماماً فى السينما . خاصة ذلك الحوار الخطابى الطويل فى مسرحيات عديدة . والإحساس أن الممثل يحفظ دوره . وإن زميله ينتظر دوره فى الأداء . وهذه كلها أشياء ضد التلقائية التى تتسم بها السينما ، ليس فقط فى التمثيل ، ولكن فى الموسيقى . والقصة ، والمعالجة الفنية .

ومن المعروف أن السينما الأمريكية هى أكثر سينما فى العالم اهتمت بفن المسرح ، ليس فقط المسرح الكلاسيكى المكتوب فى أنحاء متفرقة من العالم . ولكن أيضاً فيما يتعلق بالمسرحيات المعروضة فى بردوادى . وخاصة فيما يمكن تسميته بالكوميديا الموسيقية . وكما سبقت الإشارة فإن هذه الظاهرة قد ازدادت تواجداً فيما يتعلق بالأعمال المسرحية الناجحة . وعلى سبيل المثال فبينما تحولت مسرحية «سيدتى الجميلة» لبرناردشو إلى أكثر من فيلم فى

الولايات المتحدة ومصر . فإن الكثير من أعمال شو لم تجد طريقها إلى السينما، والكثير من هذه الأعمال لم يلق أى نجاح بالمرة . وعلى سبيل المثال فيلم «تلميذ الشيطان» الذى قام ببطولته ثلاثة من النجوم المشاهير هم : لورانس أوليفييه ، وبيرت لانكستر وكيرك دوجلاس عام ١٩٥٨ .

أما السينما المصرية . فإن صناع الأفلام فيها ، كانوا يهتمون بالبحث عن الحدوتة الجذابة ، التى تناسب ذوق الجمهور وذلك بداية من تاريخ صناعة السينما فى مصر وحتى الآن . فقد راح نجيب الريحانى ينقل شخصية «كشكش بيه» إلى السينما بعد نجاحها مراراً على المسرح . وفى منتصف التسعينات . كان هناك فريقان من العاملين فى السينما المصرية يتنافسان فى نفس الوقت لإخراج مسرحية «جريمة فى جزيرة الماعز» من تأليف الكاتب الإيطالى أوجوبيتى .

خلاصة القول حول علاقة السينما المصرية بالمسرح ، أن السينمائيين كانوا يبحثون دوماً عن الحدوتة الجذابة . ثم يضيفون إليها الأحداث كما شاءوا. ويحذفون منها ما شاءوا أيضاً . ويقومون بتفصيلها مرات عديدة فى أفلام متكررة مثلما حدث فى مسرحية «رغبة تحت شجرة الدردار» لاوجين أونيل .

وبقراءة للأفلام المصرية التى تم اقتباسها عن المسرح المصرى والعالمى. سوف نجد مجموعة من السمات يمكن إيجازها فى النقاط الآتية .

١ - أغلب المسرحيات التى تم تحويلها إلى أفلام مصرية لكتاب معروفين. وهى مسرحيات كلاسيكية مكتوب الجزء الأكبر منها فى القرن التاسع عشر وما قبل ذلك . مثل مسرحيات موليير ، وأوسكار وايلد ووليم شكسبير . وجوجول . أما كتاب القرن العشرين فمن أهمهم بالطبع الأمريكيان أرثر ميللر وتينسى ويليامز الذى تحولت كل مسرحياته إلى أفلام أمريكية شهيرة . وذلك لموضوعاتها الجريئة . أما المسرحيات المصرية الهامة فإن أغلبها لم يظهر

على الشاشة . ولم تنجح السينما فى تحويل مسرحيات الحكيم إلى أفلام ذات أهمية كما أخرجت فيلمين عن مسرحيات ليوسف السباعى . وتكاد المسرحية الهامة الوحيدة التى تم تحويلها إلى فيلم هى «الناس اللى تحت» لنعمان عاشور فى عام ١٩٥٩ . وهى تجربة لم تتكرر كثيراً مع جيل نعمان عاشور . ولا مع الجيل الذى لحق به ..

٢ – إذن فعلاقة السينما المصرية بالمسرح المصرى المكتوب ضعيفة للغاية . وليس هناك سبب ظاهر لتحليل هذه الظاهرة سوى أن الكثير من هذه المسرحيات يعرض لفترة طويلة على المسرح ، ويصبح المتفرج فى حالة تشبع لموضوعها . وهناك تجارب لنقل مسرحيات نجحت على المستوى التجارى . لكن كل هذه المحاولات فشلت تماماً فى السينما مثل تجربة فيلم «أنا وهو وهى» لفطين عبد الوهاب ١٩٦٦ الذى حاول فيه أن يقدم نفس المضحكات التى أضحكت الجمهور فى المسرح . كما فشلت تجربة تحويل مسرحية «مدرسة المشاغبين» إلى فيلم يحظى بنفس الشعبية .

٣ – إذن فرغم الإنتاج المسرحى المصرى المتعدد ، فإن السينمائيين لم ينظروا إليه بأى نوع من الاهتمام ، ورغم أن بعض المسرحيين المصريين عملوا فى السينما المصرية ككتاب سيناريو ، مثل على سالم ، وسعد الدين وهبه ويسرى الجندى ، إلا أن أياً منهم لم يقترب من مسرحياته ، ، ولا من مسرحيات أقرانهم من المصريين من أجل إخراجها أو كتابتها للسينما . وهى ظاهرة تستحق الاهتمام ، والتساؤل . فهل كان هؤلاء الكتاب يرون أن المسرح المصرى غير جدير بتحويله إلى السينما بينما اهتم الكثير من كتاب السيناريو لتحويل مسرحيات عالمية عديدة إلى أفلام مصرية ؟

ولعل هذا يدفعنا إلى تأكيد ما أشرنا إليه فى كتابنا عن «الاقتباس فى السينما المصرية» أن المقتبسين كانوا يهتمون دوما بالاقتباس عن أفلام أكثر من

الاقتباس عن النصوص الأدبية . لأن ذلك أفضل ، وأسهل بكثير من قراءة الرواية . أو المسرحية ، وإعمال الخيال لخلق شخصيات وأجواء تناسب الفيلم . فمن المعروف أن أغلب المسرحيات التى تم تحويها إلى أفلام على الشاشة العربية فى مصر قد تحولت إلى أفلام فى هوليوود وروما بشكل خاص . مثل «عطيل» و «هاملت» و «ترويض النمرة» لوليام شكسبير . وأيضاً «فاوست جوته» ومسرحيات تينسي ويليامز وارثر ميللر . ويوجين أونيل . وأيضاً مسرحية « زيارة السيدة العجوز » للكاتب السويسرى فردريش درينمات . ومسرحية «فيدرا» لجان راسين .

ولعل النموذجين الأخيرين يعتبرا أفضل مثال لهذه الظاهرة . فعندما أخرج تيسير عبود فيلمه «سأعود بلا دموع» عن درينمات بدا كأنه اهتم بالفيلم الذى أخرجه الألمانى برنارد فيكى عام ١٩٦٤ . حيث أن نهاية الأحداث فى كلا الفيلمين جاءت متطابقة تماماً ، وتختلف بالطبع عن نهاية المسرحية التى كتبها درينمات. فمن المعروف أن المرأة العجوز ، لم تكن عجوزا فى الفيلمين ، قد ظلت فى القرية حتى شهدت موت «سيرج» ، حبيبها القديم على أيدى أبناء القرية ، ثم أمرت رجالها أن يحملوا تابوته ، ويعودون به إلى المدينة . أما المرأة فى الفيلمين فقد أبقت على حياة الحبيب القديم كى يعيش معذباً .

أما فيلم «امرأة عاشقة» لأشرف فهمى . فإن كاتبه مصطفى محرم قد رجع إلى الفيلم الأمريكى «فيدرا الأثمة» لجول داسان ١٩٦٢ . دون الاستناد إلى مسرحية راسين . فمن المعروف أن فيلم داسان قد صاغ أسطورة فيدرا فى إطار عصرى . وجعل الأب ثرياً يونانيا متزوجا من امرأة فاتنة لا تلبث أن تعشق ابن زوجها وتموت من أجله . وفى الفيلم المصرى رأينا أيضاً رجل الأعمال الذى يود أن يزوج ابنه لفتاة صغيرة هى ابنة أحد الأثرياء . لكنه يفاجئ باعتراض من زوجته ، ونعرف أن هناك علاقة بين الابن وزوجة الأب .

العلاقة فى هذه الأفلام وغيرها بين فيلم ، وفليم آخر مأخوذ عن مسرحية. وهى علاقة متشابكة ورغم أن من الواضح أن كاتب السيناريو لم يرجع عند الكتابة إلى المسرحية . إلا أن الكاتب قد يفاجئ بكاتب السيناريو يسألك : «وكيف لك أن تعرف أننى لم أقرأ المسرحية . وإننى لم أرجع إليها» ؟

والنموذج الذى اخترنا أن نلقى الضوء عليه متشابك ومعقد بشكل واضح . وهو نموذج فيلم «عيون لا تنام» لرأفت الميهى . فالمسرحية متداولة . ومترجمة عدة مرات . كما أن السينما الأمريكيةأنتجتها فى فيلم مشهور من إخراج دلبرت مان ، وبطولة صوفيا لورين وأنتونى بيركنز تم إنتاجه عام ١٩٥٨ . ورغم أن الدكتور رفيق الصبان – مجلة الفنون – قد أكد أن الفيلم الأمريكى قد رفضت التصريح بعرضه ، لأن علاقة يوسف بزوجة أبيه تدخل فى نطاق الزنا بالمحارم الممنوع دينيا وأخلاقياً ، فإن جـو المسرحية يختلف كثيراً عن جـو الفيلم المصرى ..

وسنحاول هنا تقديم مقارنة بين الفيلم المصرى . ومسرحية أونيل من خلال النص السينمائى ، والمسرحية المنشورة . فقد حاول الكاتب والمخرج رأفت الميهى أن يعالج النقطة التى اعترضت النص الذى سبق للدكتور الصبان أن تقدم به إلى الرقابة بأن حول الأب إلى أخ أكبر لثلاثة أخوة . وبالتالى فقد أبعد فيلمه عن نطاق «الزنا بالمحارم» الممنوع دينياً وأخلاقياً ، خاصة أن البطلة تعلن دوما أن عليها أن تطلب الطلاق من زوجها العجوز كى تتزوج بأخيه الأصـــغر .

ومسرحية أونيل تتناول علاقة الشاب «ايبين» بزوجة أبيه الشابة «آبى» التى أنجبت منه طفلاً غير شرعى . وتضطر المرأة إلى التخلص من ثمرة خطيئتها . فتواجه الموت مع عشيقها جزاء ما اقترفت أيديهما من قتل الوليد السفاح . وتدور أحداث المسرحية فى المزارع الأمريكية حيث يمكن للأبطال أن ينعزلوا تماماً عن العالم من حولهم . أما فيلم «عيون لا تنام» فتدور أحداثه

فى قلب منطقة القاهرة . حيث يسكن الحرفيون بأحد الأحياء الشعبية المزدحم بالسكان . ورغم ذلك بدا أن هناك عزلة مفروضة على أبطال الفيلم مثل نفس العزلة التى فرضت على أشخاص المسرحية ، وهو أمـر صعب فى مدينة مثل القاهرة . وفى حى شعبى . وخاصة لدى ثلاثة أشقاء يعملون فى اصلاح السيارات .

وبينما لا نعرف الكثير عن ماضى «آبى» فى مسرحية أونيل . فإن محاسن فى الفيلم فتاة فقيرة ذات ماض غامض ، وحزين ، تقبل الزواج من رجل يكبرها سنا كى تستريح من عناء غسيل ملاءات المستشفيات ، إنها تعيش بلا أهل . لقد قتل أبوها أمها بعد أن اكتشف أنها تناولت البصل قبل أن يمارس معها الجنس . ثم مات فى السجن . وتنتقل محاسن من غسيل الملاءات إلى غسيل كل شئ فى بيت زوجها العجوز الذى يجمع بين الشراسة والطيبة . فهو يضرب أشقاؤه لأنهم خرجوا ليلة عرسه بسيارته . وهو رغم ذلك يتسم برقة ويصبح فى النهاية ضحية لخيانة قدرية . أما كابوت الأب فى مسرحية أونيل فهو عجوز دميم . يدفع أبناءه إلى الجريمة . وجعل اثنين منهم يهربان إلى كاليفورنيا بحثاً عن العمل .. وهو رجل لا يعرف الحب والرحمة . صارم وعنيد يدفع أولاده كمن يدفع أبقاره كى تعمل بمشقة فى سبيل أن يصنع لنفسه مزرعة . وكى يبنى منزلاً .

وتقبل محاسن على حياتها الجديدة بروح راضية . فقد حلمت حين تزوجت من العجوز أن تلم شمل الأسرة . لكنها تفاجئ أن زوجها يضرب أخوته ضربا مبرحاً لسبب واه . فى هذه الليلة ذهب اثنان منهم فى سيارة أحد الزبائن فوق مدينة القاهرة مع امرأتين . أما الثالث ، اسماعيل ، فقد توجه إلى منزل سميحة ليرتوى منها بعد أن غسلت القذارة من فوق جسده . وعندما يعود الثلاثة إلى البيت يفاجئون بأخيهم يصب جام غضبه عليهم . فهو لم يستطع أن يكون رجلاً فوق فراش عروسه الشابة ،وأراد أن يؤكد لامرأته أنه لا يقل

رجولة عن هؤلاء الشباب . وتبدو المعركة بين الأخ الأكبر وأخوته . يضع فوق رأسه صفيحة مليئة برماد الفحم . ووسط هذه المشادة ندرك أن اسماعيل الأصغر ، يبحث عن أحقيته فى ملكية هذه الورشة التى يسيطر عليها أخوة وحده .

ومثل هذا النوع من الصراع الحاد غير موجود فى المسرحية . فالأبناء الثلاثة لا يفكرون فى التمرد على أبيهم بمثل هذه الخشونة . كل ما يفعلونه هو التذمر ، ثم يقرر اثنان منهم أن يهجر المزرعة فيما بعد . كما أنه ليس هناك صراع على الأرض لأنها ملك للأب كابوت الذى يسعى إلى تنمية ثروته .

هذا الحدث ، يعد مدخلا لفهم العلاقة بين أفراد الأسرة ، فمحاسن تخشى أن يضربها زوجها مثلما فعل مع أخوته . لكنها ما تلبث أن تكتشف مدى ضعفه عندما يردد : «الإنسان عندما يؤلمه ذراعه عليه أن يقطعه» .

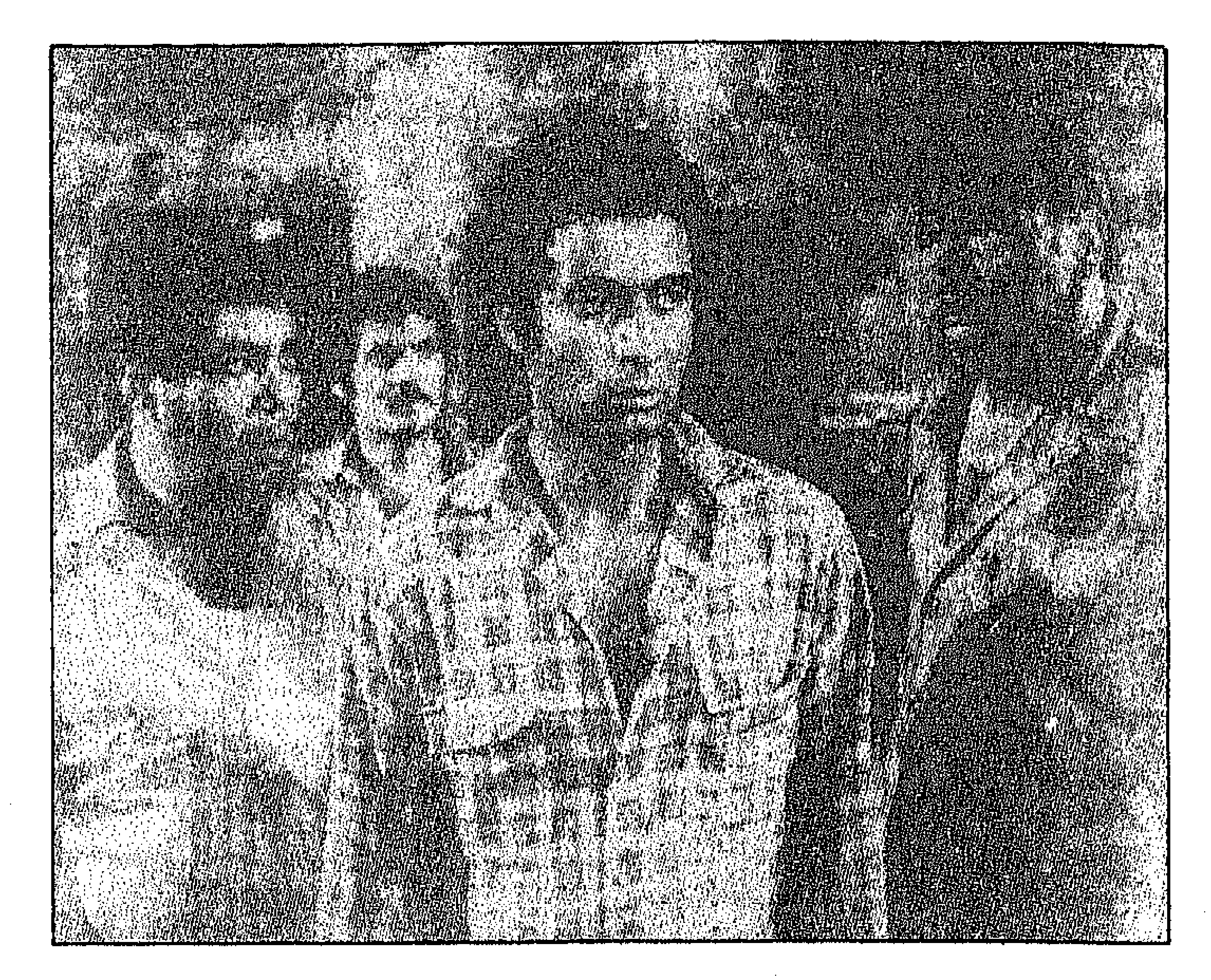
وإذا كانت أحداث الفيلم الأولى تبدأ بليلة الزفاف بعد أن عرفنا الكثير عن حياة العروس . فإننا لا نلتقى بآبى فى المسرحية إلا مع نهاية الفصل الأول . حين يفاجئ الأبناء بأبيهم عائداً ومعه امرأة تفيض بالحيوية ، ممتلئة القوام فى الخامسة والثلاثين من عمرها ، ويعلن لأبنائه أنها زوجته الجديدة . فى نفس الليلة يقرر الأخوان سيمون وبيتر أن يرحلا إلى كالفورنيا بحثا عن الذهب . بينما تردد العروس للابن الأصغر : «لا أود أن ألعب معك دور الأم . فأنت أكبر من هذا سناً وأضخم جسداً . أود أن أكون لك صديقة . إذا اتخذتنى صديقة ازدادت رغبتك فى البقاء هنا» . وفى هذا اللقاء يشعر الفتى باشتهاء جسد عروس أبيه وهى تعامله بشئ من الشراسة وتردد : لست شريرة أو وضيعة إلا مع أعدائى .

مثل هذه الشراسة غير موجودة لدى محاسن فى ليلتها الأولى بالمنزل . بل تبدو وكأنها لا تطمع فى ثروة ، وذلك من خلال الحوار الذى دار مع أم الباتعة التى طمعت بدورها فى ثروة إبراهيم . وتلك الشخصية «أم الباتعة» غير

موجودة عند يوجين أونيل . وقد صنعها كاتب السيناريو المصرى لتساعد فى تحريك الأحداث فهى التى تخبر «اسماعيل» ، فيما بعد ، بحقيقة ماضى زوجة أخيه الجديدة . يردد للزوجة عندما يعود : «عرفت كل شئ من أم الباتعة . سأتركك يومين ، اطلبى الطلاق من زوجك» . وتجد محاسن نفسها فى صراع يدفعها أن تفكر بنفس أسلوب «أبى» وتردد نفس جملتها « أنا طيبة جداً مع الطيبين » . ورغم أنها تحاول أن تمتص العداء الذى يكنه الأخوة الثلاثة إلا أنها لا تستطيع . ولا تتورع أن تبصق فى وجه اسماعيل . وترد أمام زوجها : «سوف أنجب طفلاً» .

وإذا كان رحيل الأخوين سيمون وبيتر مبرراً فى مسرحية أونيل . فإنه يبدو مفاجئاً فى الفيلم . ومن السهل بالطبع على شابين أمريكيين أن يتجها غربيا إلى كاليفورنيا بحثا عن الذهب . لكن ليس من السهل الرحيل ، بين ليلة وضحاها ، إلى إحدى الدول العربية للعمل كما جاء فى الفيلم . ولا شك أن مثل هذه الموقف مصنوع من أجل إتاحة فرصة للخطيئة للأخ الثالث .

وبينما يبدأ التنافر بين اسماعيل ومحاسن فى الفيلم عقب رحيل الأخوين . فإن حالة من الاشتهاء ، من اللحظة الأولى ، تتولد بين آبى والشاب ايبين . ويروح كل منهما يخبئ هذه الرغبة فى إطار من السخرية يعلنها كل منهما نحو الآخر . تردد وهى تلوى جسدها أمامه : «كيف تحاول أن تقول لنفسك أننى لست جميلة فى عينيك . أليست الشمس قوية وحامية تستطيع أن تحس لهيبها يتغلغل داخل التربة» ؟ . يحاول الشاب أن يبتعد عن هذه النار المتقدة معلنا أنه يسعى للحصول على حقوق أمه فى بيتها . لكنه لا يلبث أن يقع فى شراكها . فهى تعلن له أنها بكلمة واحدة يمكنها أن تطرده من المنزل . بل أنها تخبر زوجها أنها تشاجرت مع ابنها لأنه يشتهيها . ثم تسعى إلى تهدئته .



فريد شوقى ، أحمد زكى ، على الشريف « عيون لا تنام »



حنان ترك مع نادية الجندى وسهير المرشدى فى « رغبة متوحشة »

وهكذا اختلف الخط كثيراً فى التناول المصرى لمسرحية أونيل الذى يستمد أغلب أعماله من الميثولوجيا الإغريقية ، فنحن أمام مسرحية معالجتها تقارب «فيدرا» راسين ، فمحاسن ، كما سبقت الإشارة ، لا تضع عينيها على إسماعيل . بل إنها لا تعلق بشئ حين ترى امرأة تتسلل إلى مخدع الشاب ذات ليلة . لكن هناك حواراً يدور بين زائرة الليل هذه وبين إسماعيل يبدو فيه مدى تعاطفه مع زوجة أخيه : « إنها امرأة مسكينة . كنت أود أن أطردها من الورشة من أجل ثروتى . والآن أريد أن أفعل لأن زوجها يعذبها » .

وأغلب أحداث الفيلم تدور داخل هذه الورشة وغرفها الضيقة . ورغم أن هذه الأحداث تدور فى قلب مدينة القاهرة إلا أن أبطالنا التراجيديين يبدون منعزلين عن العالم . ورغم أن بعض المشاهد صــورت فى المقهى القريب . إلا أن أبطال أونيل محبوسون فى غرف بيت المزرعة . مثلما تم حبس أبطال رأفت الميهى .

والاختلاف الأساسى هو الشعور الحسى عند المرأتين ، فهما لا تتشابهان فى أشياء كثيرة . آبى امرأة حسية من الوهلة الأولى . تعرف ماذا تود من الشاب . أما محاسن التى لم تفلح فى أن تأخذ نصيبها كأنثى ليلة عرسها الأول فانها لا تفكر فى هذا الأمر كثيراً ولا تبدو حسية بالمرة . وذلك يجعل منها امرأة ضحية . ويزيد من نسبة التعاطف معها . رغم المصير الذى سيؤول إليه كل من المرأتين . فبينما يتحول الأب إلى شخصية ثانوية فى المسرحية ، قياساً إلى الابن . فإن السيناريو المكتوب قد أضاف الكثير من الأحداث لشخصية الزوج إبراهيم . فهو يتهم امرأته بالسرقة ويضربها . وعندما يكتشف الرجل خطأه يحاول ارضاء امرأته . لكن شيئا ما يبدو وقد تحطم داخلها . تنام أسفل السرير . لكن ما إن يطلع النهار حتى تنسى كل شئ ، وتحس أن اسماعيل ضحية لزوجها مثلما هى ضحية له . ترقب عودته . تجهز له ملابسه وتنظفها وتكويها . وعندما تذهب إليه ذات ليلة تقاومه عندما يجذبها ، ثم تنصاع له .

هذا السلوك ، جاء مختلفاً تماماً فى مسرحية «رغبة تحت شجرة الدردار» فالمرأة هى التى تغوى الفتى : « أنا أكره «رؤيتك» ، لقد قبلتك ، وما بادلتنى أنت القبلات ، وكانت شفتاك ملتهبتين ، أولاً تستطيع أن تكذب » ؟ . ويدور مشهد رائع بين آبى والفتى الذى تراوده عن نفسه حتى يسقط معها فى الخطيئة التى رسمتها له فيما بعد . وليس فى نفس اللحظة . تعلن له أنها ستحاول أن تكون أمه التى يعيش على ذكراها . وتأخذ فى إغوائه ، فتقول عن أمه : « انها تطلب إليك أن تحبنى . انها تعلم أننى أحبك . وأنى سأكون طيبة معك . ألا تستطيع أن تحس بذلك » ؟ .

ولا شك أن المقتبس المصرى الذى تعامل مع الفيلم الأمريكى ، أو مسرحية أونيل ، لم ينتبه إلى علاقة آبى بفيدرا . فراح ينقل الجو ، والحوار ، والعالم دون ربطها بالقدرية التراجيدية التى رسمها كل من سوفوكليس وراسين. فقد كانت فيدرا مدفوعة إلى ذلك ، بحكم القدر . أما آبى ففعلت ذلك بحكم حسيتها . وانصاعت محاسن إلى الخطيئة دون أن تتعمد ذلك ، ولكنها لا تلبث أن تستعذب هذه الخطيئة ، بعد أن رفضتها . فهى تنزل إلى غرفة إسماعيل ليلاً مرتدية قميص النوم الأحمر . ورغم أنها تشعر أن الخطيئة تطاردها . إلا أن الرغبة الحسية تدفعها أن ترقد بين ذراعين آخرين . وليس مع جسد ميت أصابته الشيخوخة . وتردد : « لم أشعر أن هناك أحداً يحبنى ، سوف أطلب الطلاق » . وتكمل : « كيف يمكننى أن أكون زوجة أخيك ثم زوجتك ، كيف يروننا هكذا ؟ » مثل هذا الشعور لا ينتاب آبى بالمرة التى لا تفكر فى شئ سوى اغتراف اللذة .

وقد اختلفت أيضاً علاقة الآثمين فى الفيلم والمسرحية فيما يتعلق بالابن السفاح ، فمحاسن سعت لإجهاض نفسها بعد أن أدركت أن الوليد القادم سيكون وسيلة للانتقام من الزوج . وأن اسماعيل فعل ذلك كى يثبت تفوقاً على أخيه . ولذا تحاول أن تجهض نفسها ، لكن الجنين لا يود إلا أن يأتى إلى هذه الأرض الآثمة . وأول ما يفعله أن يجعل أمه تدفع حياتها ثمناً لما ارتكبته .

وفى مسرحية أونيل فإن الأم تقتل الطفل بعد أن ولدته ، لأنها شعرت أن علاقتها بالفتى ليست علاقة جسدية . وأنها قد ارتفعت إلى جانب روحى . وهى تود أن يكون القتيل هو ذلك العجوز الذى دمر حياة زوجته الأولى ، وامتص رحيق أبنائه . فتذهب مع عشيقها إلى السجن . وتلك نهاية أقل دموية بكثير من النهاية التى رأيناها فى فيلم «عيون لا تنام» ، فالابن لا يزال الرجل الذى يحاول ألا يعيش فى خطيئة مثلما يفعل أبوه . يحدث عشيقته أنه سيهجرها لأنها خدعته ، وولدت هذا السفاح . لذا فإنها تقتل الطفل لأنه وقف عقبة أمام علاقتها بحبيبها .

ماذا فعل النص المصرى بالنص المسرحى الأمريكى ؟ رغم جودة الفيلم العربى ، وأهميته، ولأن المقتبس اقتبس الحدوتة، وصاغ حولها حكاية تختلف. فتغيرت ملامح الصراع والعلاقات بين الأشخاص . ولم يتغير المكان وحده . فإذا كان النص العربى قد أضاف شخصيات محدودة وقليلة للغاية ، قياساً إلى ما يحدث عادة عند تحويل مسرحية إلى فيلم مصرى . فإنه أضاف الكثير من الأحداث والحواشى . وتحول الأخ ، والأب ، إلى شخصية رئيسية بعد أن كان هامشياً فى مسرحية أونيل . كما خرج المخرج عن المكان الثلاثى الجدران الذى كان دائماً مكاناً عابراً . فما يلبث الأبطال أن يخرجوا منه حتى يعودوا إليه مرة أخرى كى يصنعوا فيه قدرهم المحتوم .

تلك مقارنة وجوبية عن العلاقة بين النص المسرحى ، والنص السينمائى، وقد تعمدنا أن نختار نموذجاً جيداً سواء فيما يتعلق بالمسرحية (المصدر) أو بالفيلم المصرى . ونحن نؤكد أم مثل هذه العلاقة بين الفيلم وبين المسرحية ستبقى مثار جدل وسيظل الباحث يفتش ، ويقارن ، وهو يتساءل عن الأسباب والنتائج . وسيبقى الأمر مثيراً للحيرة طالما أن الكاتب والمخرج يعلقان بكل بساطة : «هذا هو فيلمى ، وتلك رؤيتى » .

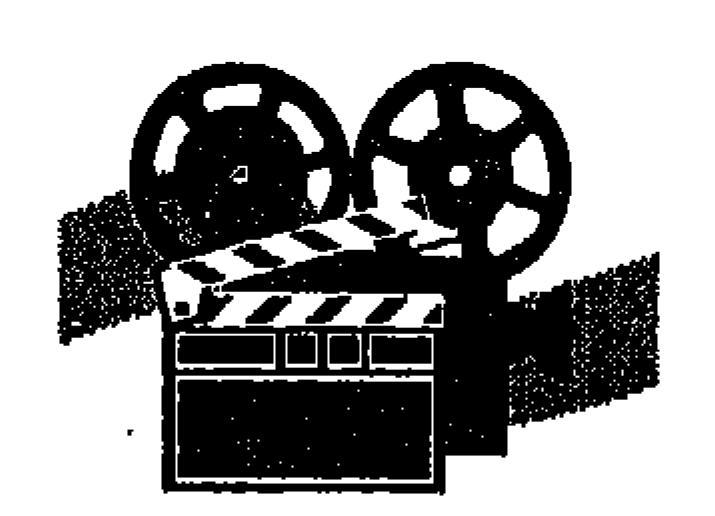
* * *

قائمة الأفلام المصرية ذات المصادر المسرحية

١٩٢٩ بنت الليل		بنت الليل	(محمد عبد القدوس)
١٩٣١ صاحب السعادة كشكش بيك (توليوكارينى)		كشكش بيك	(بديع خيرى)
١٩٣٩ ليلة ممطرة	(توجو مزراحى)	فانى	(مارسيل بانيول)
١٩٤٠ ممنوع الحب	(محمد كريم)	روميو وجولييت	(شكسبير)
١٩٤٢ عايدة	(أحمد بدرخان)	أوبرا عايدة	(فيردى)
١٩٤٤ شهداء الغرام	(كمال سليم)	روميو وجوليت	(شكسبير)
غرام وانتقام	(يوسف وهبى)	السيد	(كورنى)
١٩٤٥ سفير جهنم	(يوسف وهبى)	فاوست	(جوته)
١٩٤٩ فاطمة وماريكا وراشيل	(حلمى رفلة)	زواج فيجارو	(بومارشيه)
١٩٥٠ الزوجة السابعة	(إبراهيم عمارة)	ترويض النمرة	(شكسبير)
١٩٥٤ الملاك الظالم	(حسن الإمام)	القضية المشهورة	
١٩٥٥ موعد مع إبليس	(كامل التلمسانى)	فاوست	(جوته)
١٩٥٦ المفتش العام	(حلمى رفلة)	المفتش العام	(جوجول)
١٩٥٧ فتى أحلامى	(حلمى رفلة)	أهمية أن يكون الإنسان جاداً	(أ.وايلد)
١٩٥٨ المعلمة	(حسن رضا)	عطيل	(شكسبير)
١٩٥٩ أم رتيبة	(السيد بدير)	أم رتيبة	(يوسف السباعى)
١٩٦٢ يوم بلا غد	(بركات)	آل باريت	(ج.م.بارى)
الناس اللى تحت .		الناس اللى تحت	(نعمان عاشور)
جمعية قتل الزوجات	(حسن الصيفى)	جمعية قتل الزوجات	(ى .السباعى)
١٩٦٣ العلمين	(عبد العليم الخطاب)	روميو وجوليت	(شكسبير)
آه من حواء	(فطين عبد الوهاب)	ترويض النمرة	(شكسبير)
الأيدى الناعمة	(محمود ذو الفقار)	الأيدى الناعمة	(توفيق الحكيم)
١٩٦٤ ثمن الحرية	(نور الدمرداش)	ثمن الحرية	(إيمانويل روبليس)
المتمردة	(محمود ذو الفقار)	ترويض النمرة	(شكسبير)
قصة ممنوعة	(طلبة رضوان)	مدرسة الزوجات	(موليير)
أنا وهو وهى	(فطين عبد الوهاب)	أنا وهو وهى	
المدير الفنى	(حسن الصيفى)	طوباز	(مارسيل بانيول)

أيام ضائعة	(بهاء الدين شرف)	أعمدة المجتمع	(هـ.إبسن)
أرملة و٣ بنات	(جلال الشرقاوى)	الغربان	(هنرى بيك)
١٩٦٨ أنا الدكتور	(عباس كامل)	د. كنوك	(جيل رومان)
٣٠ يوم فى السجن	(حسن الصيفى)	٣٠ يوم فى السجن	(بديع خيرى)
١٩٦٩ دلع البنات	(حسن الصيفى)	الدلوعة	(بديع خيرى)
١٩٧٢ مدرسة المشاغبين	(حسام الدين مصطفى)	مدرسة المشاغبين	(على سالم)
١٩٧٣ المرأة التى غلبت الشيطان	(يحيى العلمى)	فاوست	(جوته)
امرأة عاشقة	(أشرف فهمى)	فيدرا	(راسين)
١٩٧٦ العش الهادى	(عاطف سالم)	العش الهادئ	(توفيق الحكيم)
توحيدة	(حسام الدين مصطفى)	فانى	(مارسيل بانيول)
١٩٧٧ العذاب امرأة	(أحمد يحيى)	الأب	(سترندبرج)
امرأتان	(حسن رمزى)	مروحة الليدى وندر مير	(أوسكار وايلد)
القضية المشهورة	(حسن الإمام)	القضية المشهورة	
الرغبة والثمن	(يوسف شعبان محمد)	مهاجر برسيبان	(جورج شحادة)
١٩٧٨ دعاء المظلومين	(حسن الإمام)	الشريد	(ثورنتون وايلدر)
١٩٧٩ المتوحشة	(سمير سيف)	المتوحشة	(جان آنوى)
الملاعين	(أحمد ياسين)	الملك لير	(شكسبير)
لعنة الزمن	(أحمد السبعاوى)	وفاة بائع متجول	(أرثر ميللر)
قطة على نار	(سمير سيف)	قطة على صفيح ساخن	(تينسى ويليامز)
١٩٨١ اللى ضحك على الشياطين	(ناصر حسين)	المفتش العام	(جوجول)
عيون لا تنام	(رأفت الميهى)	رغبة تحت شجرة الدردار	(ى.أونيل)
حكمت المحكمة	(أحمد يحى)	الملك لير	(شكسبير)
سأعود بلا دموع	(تيسير عبود)	الزيارة	(ف. درينمات)
الغيرة القاتلة	(عاطف الطيب)	عطيل	(شكسبير)
الكلمة الأخيرة	(وصفى درويش)	المتوحشة	(جان آنوى)

الفيلم	المخرج	المسرحية	المؤلف
الخبز المر	(أشرف فهمى)	مشهد من الجسر	(أرثر ميللر)
١٩٨٢ الأقدار الدامية	(خيرى بشارة)	الحداد يليق بالكترا	(ى. أونيل)
بنات إبليس	(على عبد الخالق)	مهاجر برسيبان	(جورج شحادة)
١٩٨٣ المتشردان	(السعيد مصطفى)	السيد دولار	(ب.نوسفيتش)
١٩٨٥ تزوير فى أوراق رسمية	(يحيى العلمى)	فيلومينا مار تورانو	(أ.دى فيليبو)
الزمار	(عاطف الطيب)	هبوط أورفيوس	(ت.ويليامز)
انحراف	(تيسير عبود)	عربة اسمها الرغبة	(ت.ويليامز)
الفريسة	(عثمان شكرى سليم)	عربة اسمها الرغبة	(ت.ويليامز)
١٩٩١ الراعى والنساء	(على بدرخان)	جريمة فى جزيرة الماعز	(أوجوبيتى)
١٩٩٢ رغبة متوحشة	(خيرى بشارة)	جريمة فى جزيرة الماعز	(أوجوبيتى)
١٩٩٦ استاكوزا	(إيناس الدغيدى)	ترويض النمرة	(شكسبير)



الفصل العاشر

ظاهرة تكرار إنتاج الأفلام فى السينما المصرية

تعلم الناس من مشاهدة التليفزيون أشياء عديدة من بينها أن الدراما لاتفقد أبدا قيمتها مهما تكرر عدد مرات عرضها . وأن الناس التى سرعان مايصيبها الملل من مشاهدة برامج غير جديدة فى حالة عرضها أكثر من مرة . فإنها تجلس لترتوى وترتشف من الحكايات الدرامية لما بها من تسلية وإمتاع .

وكلما زادت حلاوة الحكاية الدرامية كلما زادت متعة المتفرج فى رؤيتها بل وإعادة رؤيتها المرة تلو المرة ، بل وعشرات المرات . ولعل مجلات السينما قد تنبهت إلى هذه الظاهرة بشكل خاص ، فراحت تعيد على المتفرج قص حكايات أفلام قديمة شاهدها المتفرجون مرات عديدة خاصة على شاشة التليفزيون وهناك فى هذا المضمار نماذج لأفلام عديدة يتوق المرء لمشاهدتها بنفس المتعة مثل : « غزل البنات » و « دهب » و « ياسمين » و « يوم من عمرى » و « إحنا التلامذة » و « اللص والكلاب » وغيرهما .

ولهذه الظاهرة تفسيرات عديدة من أبرزها أن المتفرج عند مشاهدتها لأول مرة يشعر بلذة ومتعة فى المشاهدة يروح يستجلبها مرات ومرات من خلال المشاهدة . وأذكر مثلا أننى قد شاهدت فيلمى «ذهب مع الريح» و « صوت الموسيقى » عشرات المرات وفى كل مرة يطفئ أضواء الصالة أعيش مجدداً فى تلك الأجواء الحالة الجميلة من خلال قصص حب ممزوجة بالحروب والموسيقى والكوميديا ، ومتعة أن ترى الخير مجسداً والشر مدحوراً . والبراءة فى وجوه وسلوك الأطفال .

ولهذا السبب راحت ستوديوهات السينما تعيد طبع نسخ من أفلامها الجميلة لتعيد توزيعها فى الصالات فى جميع أنحاء العالم من وقت لآخر ، وراحت تطبع شرائطها القديمة بعد تلوينها أو تجسيدها لزيادة الإحساس بالمتعة .

وأيضا لهذه الأسباب فكرت شركات الإنتاج فى الإستفادة من هذا النجاح كى تعيد قص حكايات هذه الأفلام فى إطار جديد . نفس الحكاية والحدوتة بملابساتها وظروفها ولكن فى ثوب جديد يقوم ببطولتها نجوم آخرون ، وفى أماكن تختلف أو بلغات مغايرة .. وسميت هذه الظاهرة عالميا REMAKE وهى تعنى إعادة طبع أو إعادة إنتاج .. وهى ظاهرة معروفة فى تاريخ السينما الأمريكية بشكل واسع الإنتشار . وهذه الظاهرة غير موجودة فى أى سينما بالعالم بنفس الحدة إلا فى سينما واحدة هى السينما المصرية .. وسوف نفسر أسباب هذا فيما بعد .

فقد راحت السينما الأمريكية إلى النصوص الأدبية وإلى الحكايات الحقيقية لاستلهام حواديتها ، وحينما بدأ المعين ينضب ، راحت أيضا تفتش فى جعبتها القديمة عن نصوص تصلح لإعادة العرض . وانتشرت هذه الظاهرة بصفة خاصة عقب ظهور السينما الناطقة . ثم عقب ظهور الألوان فى السينما وفيما بعد ظهرت الشاشة العريضة CINEMA SCOPE لدرجة أن بعض الحواديت قد تكرر إعادة طبعه أكثر من عشر مرات ، خاصة الأعمال الناجحة مثل «أناكارنينا» و «روميو وجوليت» و «غادة الكاميليا» و «جزيرة الدكتور مورو» .

وفى سنوات السبعينات ظهرت ظاهرة جديدة تناسبت مع إيقاع العصر . فقد أصبح من المتعذر انتظار سنوات جديدة من أجل إعادة طبع حكاية فيلم قديم لاقى نجاحات . لذا عمدت شركات السينما إلى إنتاج الأجزاء المكملة للحكاية مثل الجزء الثانى والثالث بل والثامن فى بعض الأفلام .. حدث ذلك مع «الفك المفترس» و«حروب النجوم» و«روكى» و«رامبو» «رحلة إلى الفضاء»

وما إلى ذلك . ولم تنس هذه السينما قط أن تعيد طباعة أفلامها القديمة ، فأخرجت من جديد أفلام قديمة من أشهرها « ثورة على السفينة بونتى » الذى قام ببطولتها كل من كلارك جيبل ١٩٣٥ ومارلون براندو ١٩٦٠ ثم ميل جيبسون ١٩٨٥ .

أما الأسباب التى من أجلها اتجهت السينما المصرية إلى ظاهرة التكرار أو إعادة الطبع أسوة السينما الأمريكية فهى عديدة ويمكن إيجازها فى :

– السينما المصرية معجبة بشكل ملحوظ بالسينما الأمريكية . وتسير على منهجها دائماً . وتحاول أن تقلدها وأن تستفيد من نجاحاتها . لذا فإن أغلب السينما الأمريكية ثم السينما المصرية قائم على الحدوتة المسلية الخالية من الفكر . التى تسعى إلى تسلية المتفرج . فتتحول مشاهدة الأفلام إلى عملية أقرب إلى تناول حبات الفيشار . وقد ارتبطت مشاهدة الأفلام بالفعل فى مصر بتناول اللب والفيشار وما إلى ذلك فى قاعات العرض .

– عانت السينما المصرية دوما من فقر شديد فى نصوصها السينمائية . سواء من حيث وجود كاتب السيناريو الموهوب الذى يؤلف خصيصاً للسينما . وقد اعتمدت هذه السينما فى أغلب أفلامها التى وصل عددها إلى ثلاثة آلف وخمسمائة فيلم على مصادر ثلاثة وهى الاقتباس والأدب المكتوب وإعادة الطبع ، بالإضافة إلى مصادر أخرى كالاستعانة بصفحات الحوادث فى الصحف وما إلى ذلك . لذا فإن كتابها لم يجهدوا قريحتهم فى البحث عن نصوص جديدة يؤلفونها خصيصاً للسينما .

– اهتمت السينما المصرية بأن تكون عملاً تجارياً فى المقام الأول على حساب القيمة الفنية أو الفكرية . لذا كان الأغلب الأعم من أفلامها قائم على توليفة ثابتة حاشيتها الراقصات والبارات والميلودراما الفاقعة . وقد وجدت هذه النوعية جمهوراً واسع الانتشار مما ساعد على زيادة هذه الرقعة من الأفلام

التى برع فى صناعتها مخرجون عرفوا بغزارة إنتاجهم ، مثل حسن الإمام ونيازى مصطفى وحلمى رفلة ، وحسن الصيفى ، ومحمد عبد العزيز .

– نجحت بعض الأفلام التى قامت السينما المصرية بإعادة إنتاجها سواء على المستوى التجارى أو الفنى منها تلك الأفلام المقتبسة مباشرة من حواديت وأفلام عالمية مشهورة مثل «حكاية غادة الكاميليا» و«روميو وجوليت» ، و«صراع فى الشمس» و«الكونت دى مونت كريستو . وهى نفس الحواديت التى راحت السينما الأمريكية بدورها تعيد تفصيلها وقصها المرة تلو المرة بشتى الأشـــكال .

– إلا أن هناك أفلاماً أخرى لم تنجح قط عند إعادة إخراجها . بعض هذه الأفلام مستمد من روايات مصرية . ومن أشهر هذه الأمثلة حكاية فيلم «اذكرينى» لبركات عام ١٩٧٧ عن رواية بين الأطلال ليوسف السباعى . والبعض الآخر مستمد من أفلام أخرى غير مأخوذة عن نص مصرى مثل فيلم «وداعاً للعذاب» لأحمد يحيى عام ١٩٧٩ . وهو حالة فريدة فى ظاهرة إعادة طبع الأفلام حيث استعان فيه المخرج بنفس السيناريو القديم الذى كتبه على الزرقانى فى «أيامنا الحلوة» لحلمى حليم دون أى تغيير يذكر سوى حذف الأغنيات التى شدا بها عبد الحليم حافظ . وفشل الفيلم المعاد فشلاً ذريعاً أسوة بعشرات النماذج والأفلام الأخرى .

هذه هى بعض الأسباب التى دفعت السينما المصرية إلى إعادة طبع أفلامها وسوف نرى من القائمة الذى جمعناها عن الأفلام المكررة الطبع أنها تشكل هما ثقيلاً وعدداً كبيراً من الأفلام المصرية . وبالاطلاع على هذه القائمة سوف نلاحظ أن :

– راحت السينما المصرية إلى إعادة طبع أفلامها منذ بداية ظهورها . فقد كان عمر السينما الصامتة قصيراً بالنسبة لهذه السينما التى سرعان ما تكلمت . وكان عدد الأفلام التى فكر المخرجون فى إعادة طبعها قليلاً بالنسبة

للأفلام الصامتة . وربما لا يتعدى أن يكون فيلم «زينب» الذى أخرجه محمد كريم مرتين . الأولى فى عام ١٩٣٠ بطـولة بهيجة حافظ وسراج منير . ثم طبعه مرة ثانية فى عام ١٩٥٢ من بطولة راقية إبراهيم ويحيى شاهين وفريد شوقى . وقد حاول كريم أن يكون رائداً فى هذه التجربة و سبق كثير من السينمائيين .

ومن الأفلام الأولى التى قامت السينما المصرية بإعادة طبعها فيما بعد «ياقوت» من إخراج روز بيه ١٩٣٥ ، والفيلم عبارة عن معالجة سينمائية لمسرحية شهيرة بنفس الاسم كان نجيب الريحانى يقدمها فى شارع عماد الدين فى تلك الآونة بنجاح . وفكر فى نقلها إلى الشاشة لتقوم ببطولتها ممثلة فرنسية الأصل هى ديمى بريفان . وغير خفى أن هذا الفيلم – والمسرحية – مستمد من مسرحية «طوباز» للكاتب المعروف مارسيل بانيول صاحب الرواية المسرحية « فانى » التى أعيد طبعها عشرات المرات فى كل من فرنسا والولايات المتحدة .

– لم تنقطع عملية إعادة الطبع يوماً واحداً منذ أن بدأت حتى اليوم . بل وجدت هذه العملية فرسانها الذين يؤمنون بها كرسالة ذات أهمية فى فن الدراما . بل راح البعض يفلسفها ويحاول التنظير لها بشتى الأشكال ورغم كل هذه المحاولات إلا أن نظرياتهم لم تصل إلى الناس .

– تباينت أهمية الأفلام المعادة طيلة عمر هذه السينما المرة تلو الأخرى . لكن كلاسيكيات السينما المصرية ظلت دوما شامخة قياسا إلى الأفلام التى تكررت صناعتها . والغريب أن هذا قد حدث فى الأفلام الأقل أهمية . كما حدث لنفس المخرج . ولكن بعض الأعمال استطاعت أن تعبر من حيز ضيق فتكون أكثر أهمية من الأفلام القديمة . والأمثلة فى هذه الحالة قليلة للغاية من أبرزها «المرأة المجهولة» لمحمود ذو الفقار عام ١٩٦٠ الذى تفوق على فيلم «المتهمة» لبركات عام ١٩٤٢ . إلا أن هذا الفيلم الذى أخرجه محمود ذو الفقار

قد تحول بدوره إلى عمل كلاسيكى راحت السينما بدورها تعيد طبعه مرة أخرى ففشلت فى تغيير الأحداث فى فيلم «وضاع العمر يا ولدى» لعاطف سالم عام ١٩٧٦ ، ورغم جودة الفيلم النسبية إلا أنه كان أقل أهمية ونجاحاً من فيلم « المرأة المجهولة » .

أشرنا أن هذه الظاهرة قد وجدت فرسانها . وأن مخرجين بأعينهم قد تبنوها لمرات ، لدرجة أصبحت شغلهم الشاغل وعلى رأسهم حسن الإمام وهنرى بركات وعز الدين ذو الفقار ومحمود ذو الفقار ثم أحمد يحى وأيضا أشرف فهمى . ولو أخذنا حسن الإمام كنموذج فسنرى أنه قد شغف بإعادة إخراج أفلامه الأولى من ناحية . ثم إخراج أفلام أخرى مأخوذة عن الرواية الفرنسية المعروفة باسم « الرواية الشعبية » ، ومن أشهر فرسانها جورج أونيه وجول مارى ودورثى دى جوفيه . وقد تصور البعض أن الإمام قد لجأ إلى هذه الظاهرة فى السنوات الأخيرة من حياته . لكن الحقيقة أنه بدأها فى عام ١٩٥٩ حين أعاد إخراج فيلمه « اليتيمتين » الذى أخرجه عام ١٩٤٨ بعنوان جديد هو « الشيطانة الصغيرة » حول فتاتين تتولى أسرة تربيتهما دون أن تعرفا من منهما ابنتهما الحقيقية ومن المزيفة . وهذين الفيلمان مأخوذان عن قصة « الولدان الشريدان » لبيير دى كورسيل . ومن الواضح أن حسن الإمام نفسه حول الولدين إلى يتيمتين فى الفيلمين .

وإذا كان حسن الإمام فى أوائل السبعينات قد أعاد إخراج أفلام قديمة قدمها بركات مثل « إرحم دموعى » و « الواجب » . فإنه فى النصف الثانى من السبعينات قد سعى لإخراج أفلامه القديمة . بل عكف فى سنواته الأخيرة على إعادة إخراج هذه الأفلام . تصور أنه بذلك يعيد أمجاده . وقد بدأ هذه السلسلة من خلال فيلم « وبالوالدين إحسانا » الذى لاقى نجاحا تجاريا محدودا . ولعل الإمام قد صدق كلام مسؤول سياسى كبير آنذاك حين أشار له أن يقدم أفلاما من هذه النوعية ، فجاءت كل إعاداته فاشلة مثل « القضية



« الطـــــريق »



« وصْمـــة عـــــار »

المشهورة » عام ١٩٧٨ وهو إعادة لفيلم « الملاك الظالم » الذى قامت ببطولته فاتن حمامه عام ١٩٥٤ . ثم حدث ذلك أيضا مع أفلام أخرى مثل « الجنة تحت قدميها » - أو «بائعة الخبز» سابقا - و « الكروان له شفايف » - حكم القوى سابقا - و « دماء على الثوب الوردى » - وكر الملذات سابقا - ونماذج أخرى عديدة .

ويهمنا هنا أن نؤكد أن الإعادة فى كل هذه الأفلام كانت لأفلام ميلودرامية الموضوع والحكاية والتناول .

- يرجع فشل أغلب الأفلام الميلودرامية عند إعادتها إلى أسباب عديدة منها أن الكلاسيكيات قد اتسمت بتميزها فى الإخراج والتمثيل وأنها جاءت تواكب عصرها الذى ظهرت فيه . وقد قام ببطولة هذه الكلاسيكيات كل من فاتن حمامه وشادية وأنور وجدى وليلى مراد ومحمد عبد الوهاب . إما عند إعادتها فلم يتميز الممثلون الذين عملوا فيها مثل عفاف شعيب وشهيرة ونجلاء فتحى بنفس الشكل الذى رأيناه عند رواد التمثيل .

كما يرجع الفشل أيضا إلى تغير طبيعة العصر . فلم يعد متفرج السبعينات مثلا يميل إلى الميلودراما الفاقعة ، بل أصبحت الأفلام أكثر إيقاعا وممزوجة بالعنف والحركة . وبينما فشلت كل التكرارات التى قدمها حسن الإمام . فإن هناك أفلاما ناجحة مثل « وصمة عار » وهو بدوره إعادة فيلم « الطريق » لنجيب محفوظ المؤلف وحسام الدين مصطفى مخرجا . مما شجع أشرف فهمى علي إعادة إخراج فيلم آخر تدور أحداثه فى أجواء العنف هو « ليل وخونة » المأخوذ عن « اللص والكلاب » لنفس المؤلف .

كما يرجع فشل إعادة أغلب هذه الأفلام إلى أن الشيخوخة قد أصابت صانعيها . وأنهم فقدوا الحماس وتحول الإخراج بالنسبة لهم إلى عملية وظيفية . وليس فنا ينبض بالعطاء والتجديد والحماس الملتهب . أما المخرجون الشباب الذين أرادوا إعادة أفلام قديمة فهم دون المستوى قياسا إلى أساتذتهم الذين

أعـجبـوا بهم ، وعلى رأسـهم أحـمـد يحـيى الذى تتلمذ على يد على الزرقـانى وحلمى حليم . ومـدحت السبـاعى الذى قام بإعادة فيلم « سماره » على شرف أبيه المؤلف عبد المنعم السـبـاعى ، فقــدم منــه نسـخـة باهـتـة هو « نواعـم » عام ١٩٨٨ .

– فى السنوات الأخيرة راحت السينما تستقى أحداث بعض أفلامها من صفحات الحوادث فى الصحف اليومية السيارة . وهناك حوادث بعينها لفتت أنظار كتاب السيناريو ، فالتقطوها . وكانت المفاجأة أن البعض التقط نفس الحادث . فخرجت أفلاما متعددة حول نفس الحكاية بما يقرب هذا من ظاهرة الإعادة . ومــن أشــهـر هذه الحـوادث حكاية وكيل الوزارة الذى قدم أولاده شكوى إلى قسـم الشـرطة لأنه يقوم بالشـحـاذه . وقد ظهـرت هذه الحكاية فى فيلمين هما « الموظفون فى الأرض » لأحـمـد يحـيى و « حـد السيف » لعاطف سالم . ثم هناك قصة المرأة التى قبض عليها فى شوارع الظاهرة بتهمة سرقة طفل صغير هو فى حقيقة الأمر إبنها فتبنت السينما هذه القصة فى فيلمين هما « وعد ومكتوب » لهان يان و « لعدم كفاية الأدلة » لأشرف فهمى . وهناك أيضا أمثلة أخرى . والطريف فى هذه الإعادات أن السينما كانت صورة مخففة مما يحدث فى المجتمع وأقل غرائبية عن أحداثه وليس العكس .

هذه هى بعض السمات التى يمكن أن نجمعها فى مجموع الأفلام التى أعيد طبعها المرة تلو المرة . أو ربما مرات عديدة . وإذا كانت ظاهرة تكملة بعض الأفلام قد فشلت فى السينما المصرية . ولم تلق نفس النجاح الذى لاقته فى السينما الأمريكية . فإن هذه الأفلام ، فى مصر ، كانت محاولة للإستفادة من نجاحات أفلام بعينها . فإن أول فيلم تم إعداد جزء مكمل له هو « عفريت سماره » الذى تصور أن شبح سماره يعود لمطاردة الضابط فى حياته ، وفى السبعينات أخرجت أفلام مكملة لكل من « رجب على صفيح ساخن » ولكنها لم تحظ بأى نجاح يذكر لا على المستوى التجارى ولا الفنى . وهناك تجربة جديدة فى عام ١٩٩٧ عن « بخيت وعديلة » باسم « الجردل والكنكة » .

ولأن قائمة الأفلام التى أعيد طبعها كبيرة فإنه من الصعب الحديث عنها جميعها . ولذا سوف نتناول نماذج مميزة ومحدودة من هذه الأفلام مما يعطى صورة شبه كاملة عن تغلغل هذه الظاهرة فى السينما المصرية ، فكما سبق أن أشرنا فإن رواية «غادة الكاميليا» لالكسندر ديماس الإبن أنها الحدوتة الأكثر تسلية فى تاريخ السينما . المحلية منها والعالمية . ورغم أن القصة فرنسية الأصل إلا أنها لم تظهر على الشاشة الفرنسية سوى مرة واحدة . وتبنتها السينما الأمريكية ثلاث مرات .

أما السينما الإيطالية فقد قدمتها أيضا مرات عديدة لكن السينما المصرية فاقت كل الأرقام القياسية لإعادة طبعها حيث بلغت مرات إعادتها ستة أفلام . وغادة الكاميليا هى الغانية الحسناء التى ألهبت الآخرين الأيام والليالى الجميلة . وهى امرأة رقيقة فاتنة يقع فى غرامها شاب مبتدئ يهيم بها حبا ويحاول إخراجها من العالم الآثم الذى غرقت فيه . ويندفع نحوها بكل مالديه من عاطفة مشبوبة حتى تحس به فتهجر عالم الغانيات ولكن والد حبيبها يطلب منها أن تترك ابنه لمستقبله وسمعته ، ووسط مرض قاتل . تخبئ الفتاة مشاعرها الحقيقية وتؤثر أن تموت فقيرة ذابلة بين ذراعى حبيبها الذى عرف فى اللحظة الأخيرة مدى ماتكنه له حبيبته ، هذه الحكاية هى بلا شك على هوى السينما المصرية . لذا ارتدتها كل من منيرة المهدية وليلى مراد ومريم فخر الدين ونادية لطفى ومعالى زايد .

والحكاية لم تتغير قط . لكن هناك تفاصيل دقيقة اختلفت من فيلم لآخر . فقد ماتت الغادة فى كل هذه الأفلام ودفعت حياتها ثمن الدعارة التى مارستها فى بداية حياتها .. ولم تسمح السينما أبداً لهذه الخاطئة أن تتزوج إبن الأصول خاصة أن آخر من جسدن هذه الشخصية قد أدمنت الهيروبين بما يتناسب مع إيقاع العصر .

وتجيئ جاذبية هـذه الأفلام فى أن ثلاثة منها صيغت فى إطار غنائى

قام ببطولتها مطربون ونجوم من طراز فريد الأطرش وحسين صدقى وأحمد علام . أما الأفلام الثلاثة غير الغنائية فهى الأقل نجاحا .

وفى كل هذه الأفلام أضيفت أسباب لدر الدموع لدى المشاهدين . فقد مرت الغادة بحالة خلاص ونقاء كفرت من خلالها عن خطيئتها . وعندما ماتت تكون قد رحلت إلى بارئها طاهرة نقية . فأصبحت ضحية المجتمع والتقاليد والمرض .

وإذا كانت السينما قد أعادت هذه الرواية المقتبسة فى إطار من التمصير . فإنها راحت تعيد روايات عربية معروفة لكل من نجيب محفوظ ويوسف السباعى . وإذا كان فيلم « أذكرينى » قد جاء نسخة باهتة من فيلم « بين الأطلال » ، فإن « وصمة عار » قد حاول أن يطال رواية « الطريق » لنجيب محفوظ والفيلم الذى سبق لحسام الدين مصطفى أن أخرجه عن نفس الرواية .

ومن المعروف أنه ليس هناك اختلاف كبير بين الفيلم والرواية عند يوسف السباعى .. كما أن الإختلافات فى الفيلمين المأخوذين عن نجيب محفوظ واضحة إلى حد ما . ففى فيلم أشرف فهمى ظهر رجل آخر كان وراء الجريمة التى دبرتها الزوجة من أجل قتل زوجها بالإتفاق مع صابر الرحيمى . هذه الشخصية لم تكن موجودة فى الفيلم الذى أخرجه حسام الدين مصطفى عام ١٩٦٤ لكن هناك قصتين متناقضتين فى حياة صابر . الأولى تتعلق بعلاقته البريئة مع صحفية تحبه . والأخرى حكايته مع صاحبة الفندق التى تقوده إلى الرذيلة .

وفى كلا الفيلمين كان مصير صابر هو المشنقة بعد أن قتل العجوز صاحب الفندق . وصابر هو الباحث عن وهم لايجده فى مدينة واسعة مثل القاهرة . جاء إليها من الإسكندرية من أجل العثور على أبيه فلايجد أمامه سوى جريمة تقوده إلى المشنقة .

أما العمل الثالث من الأفلام المعادة فهو « لعدم كفاية الأدلة » المأخوذة عن صفحات الحوادث بالصحف اليومية . فالحدوتة هى نفسها ، إلا أن تفاصيلها قد تغيرت . وقد اشترك مصطفى محرم فى كتابه الكثير من هذه الأفلام مثل « الموظفون فى الأرض » و « لعدم كفاية الأدلة » .

ومن أشهر هذه الحوادث التى تكرر ظهورها حكاية نشرت فى جريدة الأهرام فى عام ١٩٨٣ حول امرأة جاءت من إحدى القرى بحثا عن زوجها الميكانيكى . وفى القاهرة تعرضت لمضايقات من أحد الرجال الذى إتهمها بأن الوليد الذى تحمله ليس إبنها وأنه شاهدها تسرقه . وفى القسم أمر الضابط بإدخال المرأة الحجز لعدم وجود أوراق إثبات شخصية . وتنفصل الأم عن ابنها وتصاب بجنون .

والفيلم الذى أخرجه هان يان – صينى الأصل – كتجربة إخراج أولى امتلأ بصراخ سهير البابلى ونواحها الكئيب الذى يثير الإنقباض . ولأن الموضوع لم يتغير فإن « لعدم كفاية الأدلة » جاء أشد إنقباضا وانتهى بقيام الزوجة بقتل زوجها فى مشهد دامى ..

هذه هى أشهر حالات إعادة الطبع فى السينما المصرية على مدى تاريخها . وهى كما سنرى فى القائمة المنشودة متعددة الحكايات . وسوف تظل هذه السينما تعيد وتكرر من منطق أن التكرار يعلم الشطار وأن فى الإعادة إفادة وإمتاع . لكن هذه الإفادة تضيع قيمتها عندما تكون باهتة . وطالما أن السينما تفتقر إلى ملهمين حقيقيين فسوف تتكرر .. وستظل إلى الأبد سينما تابعة فاقدة الهوية والإستقلال البكر .

* * *

القائمة الكاملة للأفلام المصرية التى تم إعادة إنتـاجها

- زينب (١٩٣٢) إخراج محمد كريم (بطـولة بهيجة حافظ ، سراج منير) .
- زينب (١٩٥٢) إخراج محمد كريم (راقيـة إبراهيم - فريد شوقى - يحى شاهين) . عن رواية زينب لمحمد حسين هيكل ١٩١٤ .

- ياقوت (١٩٣٣) إخراج روزييه (نجيب الريحانى - إيمى بريفان) .
- السكرتير الفنى (١٩٦٤) إخراج حسن الصيفى (فريد شوقى - شريفة ماهر) . عن مسرحية «طوباز» لمارسيل بانيول .

- الغندورة (١٩٣٥) إخـراج ماريـو فـولبى (منيرة المهدية - أحمد علام) .
- ليلى (١٩٤٢) إخراج توجو مزراحى (ليلى مراد - حسين صدقى) .
- عهد الهوى (١٩٥٤) إخراج أحمد بدرخان (فريد الأطرش - مريم فخر الدين) .
- رجال بلا ملامح (١٩٦٨) إخراج محمود ذو الفقار (صلاح ذو الفقار- نادية لطفى) .
- عاشق الروح (١٩٧٣) إخراج أحمد ضياء الدين (نجلاء فتحى - حسين فهمى) .
- السكاكينى (١٩٨٦) إخراج حسام الدين مصطفى (نور الشريف - معالى زايد) . عن رواية «غادة الكاميليا» لألكسندر ديماس الابن ١٨٦٩ .

- سلامة فى خير (١٩٣٧) إخراج نيازى مصطفى (نجيب الريحانى - راقية ابراهيم) .
- صاحب الجلالة (١٩٦٣) إخراج فطين عبد الوهاب (فريد شوقى - سميرة أحمد) .
- الراجل اللى باع الشمس (١٩٨٣) إخراج نيازى مصطفى (يونس شلبى - عفاف شعيب) . عن مسرحية «الأمير المزيف» .

- ليلة ممطرة (١٩٣٩) إخراج توجو مزراحى (يوسف وهبى - ليلى مراد) .
- شاطئ الذكريات (١٩٥٦) إخراج عز الدين ذو الفقار (شادية - عماد حمدى - شكرى سرحان) .
- نغم فى حياتى (١٩٧٤) إخراج هنرى بركات (فريد الأطرش - ميرفت أمين) .
- توحيدة (١٩٧٥) إخراج حسام الدين مصطفى (ماجدة الخطيب - فريد شوقى- نور الشريف) . عن مسرحية «فانى» تأليف مارسيل بانيول ١٩٣١ .

- قيس وليلى (١٩٣٩) إخراج إبراهيم لاما بدر لاما - أمينة رزق) .
- قيس وليلى (١٩٦٠) إخراج أحمد ضياء الدين (ماجدة - شكرى سرحان) .

- أولاد الفقراء (١٩٤٢) إخراج يوسف وهبى (يوسف وهبى - أمينة رزق) .

- يارب توبة (١٩٧٢) إخراج على رضا (رشدى أباظة - سهير المرشدى) عن مسرحية بعنوان «القبلة القاتلة» .

- ممنوع الحب (١٩٤٢) إخراج محمد كريم ° محمد عبد الوهاب - رجاء عبده) .
- شهداء الغرام (١٩٤٤) إخراج كمال سليم (ليلى مراد - إبراهيم حمودة) .
- العلمين (١٩٦٥) إخراج عبد العليم خطاب (مديحة سالم - صلاح قابيل) عن مسرحية «روميو وجولييت» لويليام شكسبير .

- المتهمة (١٩٤٣) إخراج هنرى بركات (آسيا - زكى رستم) .
- المرأة المجهولة (١٩٦٠) إخراج محمود ذو الفقار (شادية - عماد حمدى - شكرى سرحان) .
- وضاع العمر ياولدى (١٩٧٦) إخراج عاطف سالم (شهيرة - نور الشريف - رشدى أباظة) عن رواية «مدام إكس» .

- البؤساء (١٩٤٣) إخراج كمال سليم (عباس فارس - أمينة رزق) .
- البؤساء (١٩٧٩) إخراج عاطف سالم (فريد شوقى - عادل أدهم) .

- طاقية الإخفاء (١٩٤٤) إخراج نيازى مصطفى (تحية كاريوكا - بشارة واكيم) .
- فتوة الناس الغلابة (١٩٨٤) إخراج نيازى مصطفى (فريد شوقى - سمير صبرى) .

- ليلى فى الظلام (١٩٤٤) إخراج توجو مزراحى (ليلى مراد - حسين صدقى) .
- موعد فى البرج (١٩٤٣) إخراج عز الدين ذو الفقار (سعاد حسنى - صلاح ذو الفقار) عن رواية امرأة فى الظلام من تأليف ليو ماكريدى .

- غرام وانتقام (١٩٤٤) إخراج يوسف وهبى (أسمهان - يوسف وهبى) .
- دماء على النيل (١٩٥٨) إخراج نيازى مصطفى (فريد شوقى - هند رستم) عن مسرحية «السيد لكورنى» .

- قصة غرام (١٩٤٥) إخراج محمد عبد الجواد (إبراهيم حمودة - أميرة أمير) .
- الغريب (١٩٥٦) إخراج كمال الشيخ (ماجدة - محسن سرحان - يحى شاهين) عن رواية «مرتفعات ويذرنج» لاميلى برونتى .

- سفير جهنم (١٩٤٥) إخراج يوسف وهبى (ليلى فوزى - يوسف وهبى) .
- موعد مع إبليس (١٩٥٥) إخراج كامل التلمسانى (زكى رستم - محمود المليجى) .
- المرأة التى غلبت الشيطان (١٩٧٢) إخراج يحى العلمى (نور الشريف - شمس البارودى) عن

مسرحية «فاوست» لكريستوفر مارلو .

– الفنان العظيم (١٩٤٥) إخراج يوسف وهبى (مديحة يسرى – يوسف وهبى) .
– جسر الخالدين (١٩٦٠) إخراج محمود إسماعيل (سميرة أحمد – شكرى سرحان) .

– ليلى بنت الأغنياء (١٩٤٥) إخراج أنور وجدى (ليلى مراد – أنور وجدى) .
– يوم من عمرى (١٩٦٣) إخراج عاطف سالم (عبد الحليم حافظ – زبيدة ثروت) .
– غرام فى الطريق الزراعى (١٩٤٨) إخراج عبد المنعم شكرى (فؤاد المهندس – شويكار) .
– ليلة شتاء دافئة (١٩٨٠) إخراج أحمد فؤاد (عادل إمام – يسرا) عن فيلمى : «حدث ذات ليلة» إخراج فرانك كابرا ١٩٣٤ ، « إجازة رومانية » إخراج ويليام وايلر ١٩٥٤ .

– دايما فى قلبى (١٩٤٦) إخراج صلاح أبو سيف (عماد حمدى – عقيلة راتب) .
– الحياة الحب (١٩٥٤) إخراج سيف الدين شوكت (ليلى مراد – يحى شاهين) .
– وداع فى الفجر (١٩٥٦) إخراج حسن الإمام (شادية – كمال الشناوى) .
– غدا يـوم آخــر (١٩٦١) إخراج ألبير نجيب (هند رستم – عماد حمدى) .
– لاوقت للدموع (١٩٧٥) إخراج نادر جلال (نجلاء فتحى – حسين فهمى) .
– رحلة النسيان (١٩٧٧) إخراج أحمد يحيى (نجلاء فتحى – محمود يس) عن فيلم «جسر واترلو» لميرفين ليروى » عام ١٩٤٠ .

– أسير الظلام (١٩٤٦) إخراج عز الدين ذو الفقار (مديحة يسرى – سراج منير) .
– الشموع السوداء (١٩٦٢) إخراج عز الدين ذو الفقار (نجاة – صالح سليم) عن فيلم العيون السوداء عام ١٩٣٩ .

– حبيب العمـر (١٩٤٦) إخراج بـركات (سامية جمال – فريد الأطرش) .
– حسن ومرقص وكوهين (١٩٥٤) إخراج فؤاد الجزايرلى (حسن فايق – عبد الفتاح القصرى) .
– المليونير الفقير (١٩٥٩) إخراج حسن الصيفى (إسماعيل يس – فايزة أحمد) .
– المتشردان (١٩٨٤) إخراج السعيد مصطفى (شـريهان – سـعيد صالح) عن مسرحية «المقهى الصغير» لترستيان برنار ، ومسرحية « السيد دولار » لبرانسيلاف تسوفيتش .

– ضربة القدر (١٩٤٧) إخراج يوسف وهبى (يوسف وهبى – ليلى مراد) .
– غدر وعذاب (١٩٤٧) إخراج حسين صدقى (حسين صدقى – نور الهدى) عن رواية «مارلين فيرات» لاميل زولا .

– الكنز المفقود (١٩١٩) إخراج إبراهيم لاما (بدر لاما – جمالات حسن) .

- أمير الإنتقام (١٩٤٨) إخراج هنرى بركات (أنور وجدى - سامية جمال) .
- أمير الدهاء (١٩٦٣) إخراج بركات (فريد شوقى - نعيمة عاكف) .
- دائرة الإنتقام (١٩٧٧) إخراج سمير سيف (نور الشريف - ميرفت أمين) .
- علامة معناها الخطأ (١٩٨٠) إخراج سمير نوار (محمود عبد العزيز - ناهد شريف) عن رواية «الكونت دى مونت كريستو» لإلكسندر ديماس .

- العقاب (١٩٤٧) إخراج بركات (زوزو ماضى - محمود المليجى) .
- بائعة الخبز (١٩٥٢) إخراج حسن الإمام (أمينة رزق - زكى رستم) .
- الجنة تحت قدميها (١٩٨١) إخراج حسن الإمام (فردوس عبد الحميد - فريد شوقى) عن رواية «بائعة الخبز» للكاتبة الفرنسية دورثى جوفيه .

- اليتيمتين (١٩٤٨) إخراج حسن الإمام (فاتن حمامة - ثريا حلمى) .
- الشيطانة الصغيرة (١٩٥٨) إخراج حسن الإمام (سميرة أحمد - رجاء يوسف) . عن رواية «الوالدان الشريدان» لبيير كورسيل .

- الزوجة السابعة (١٩٥٠) إخراج إبراهيم عمارة (مارى كويني ، محمد فوزى) .
- استاكوزا (١٩٩٦) إخراج إيناس دغيدى (أحمد زكى ، ورغدة) .
- آه من حواء (١٩٦٢) إخراج فطين عبد الوهاب (رشدى أباظة - لبنى عبد العزيز) عن مسرحية «ترويض النمرة» لوليام شكسبير .

- لك يوم يا ظالم (١٩٥٠) إخراج صلاح أبو سيف (فاتن حمامة - محسن سرحان) .
- المجرم (١٩٧٨) إخراج صلاح أبو سيف (حسن يوسف - شمس البارودى) .
- الوحش داخل الإنسان (١٩٧٩) إخراج أشرف فهمى (محمود يس - ناهد شريف) عن رواية «تيريز راكان» لإميل زولا .

- غضب الوالدين (١٩٥٢) إخراج حسن الإمام (شادية - محسن سرحان) .
- وبالوالدين إحسانا (١٩٧٦) إخراج حسن الإمام (فريد شوقى - سهير رمزى - سمير صبرى) .

- ياسمين (١٩٥١) إخراج أنور وجدى (فيروز - أنور وجدى) .
- بص شوف سكر بتعمل إيه (١٩٧٥) إخراج أشرف فهمى (سكر - حسين فهمى) عن فيلم «الصبى» لتشارلى شابلن .

- موعد مع السعادة (١٩٥٤) إخراج عز الدين ذو الفقار (فاتن حمامة ، عماد حمدى) .
- الهاربة (١٩٥٧) إخراج حسن رمزى (شادية - شكرى سرحان) .

– قلوب العذارى (١٩٥٨) إخراج حسن الإمام (شادية – كمال الشناوى) .

– أربع بنات وضابط (١٩٥٥) إخراج أنور وجدى (نعيمة عاكف – أنور وجدى) .
– قمر الليل (١٩٨٦) إخراج محمد سلمان (وليد توفيق ، ليلى علوى) .

– الملاك الظالم (١٩٠٥) إخراج حسن الإمام (فاتن حمامة – كمال الشناوى) .
– القضية المشهورة (١٩٧٧) إخراج حسن الإمام (عفاف شعيب – كمال الشناوى) . عن مسرحية القضية المشهورة .

– قلب امرأة (١٩٤٢) إخراج توجومزراحى (سليمان نجيب ، أمينة رزق) .
– ارحم دموعى (١٩٥٥) إخراج بركات (فاتن حمامة – يحيى شاهين) .
– ليلة الزفاف (١٩٦٦) إخراج بركات (سعاد حسنى – أحمد مظهر) .
– حب وكبرياء (١٩٧٢) إخراج حسن الإمام (نجلاء فتحى – محمود ياسين) . عن رواية «ملك الحديد» لجورج أونيه .

– الواجب (١٩٤٨) إخراج بركات (سراج منير ، فردوس محمد) .
– حكايتى مع الزمان (١٩٧٣) إخراج حسن الإمام (رشدى أباظة – وردة الجزائرية) . عن رواية «حق الطفل» لجورج أونيه .

– قلوب الناس (١٩٥٣) إخراج حسن الإمام (فاتن حمامة – أنور وجدى) .
– الساحرة الصغيرة (١٩٦٣) إخراج فطين عبد الوهاب (سعاد حسنى – رشدى أباظة) .
– ابنتى العزيزة (١٩٧٢) إخراج حلمى حليم (نجاة الصغيرة – رشدى أباظة) . عن رواية «الأب المزيف» لجول مارى .

– موعد مع الحياة (١٩٥٥) إخراج عز الدين ذو الفقار (فاتن حمامة – شكرى سرحان) .
– هدى (١٩٥٨) إخراج رمسيس نجيب (لبنى عبد العزيز – عماد حمدى) .
– قبل الوداع (١٩٨٦) إخراج حسين الوكيل (يسرا ، حسين فهمى) . عن فيلم «الانتظار المظلم» لادموند جولدنج عام ١٩٣٨ .
– أيامنا الحلوة (١٩٥٦) إخراج حلمى حليم (عبد الحليم حافظ ، فاتن حمامة) .
– وداعا للعذاب (١٩٧٩) إخراج أحمد يحيى (نجلاء فتحى ، حسين فهمى) . عن مسرحية «لابوهيم» لهنرى ميرجيه .

– سمارة (١٩٥٦) إخراج حسن الصيفى (تحية كاريوكا ، محسن سرحان) .
– نواعم (١٩٨٨) إخراج مدحت السباعى (شهيرة ، محمود ياسين) . عن تمثيلية « سمارة »

لعبد المنعم السباعى .

- المفتش العام (١٩٥٦) إخراج حلمى رفلة (تحية كاريوكا ، اسماعيل يس) .
- إللى ضحك على الشياطين (١٩٨١) إخراج ناصر حسين (محمد عوض ، لبلبة) . عن مسرحية المفتش العام لجوجول .

- وكر الملذات (١٩٥٧) إخراج حسن الإمام (صباح ، شكرى سرحان) .
- دماء على الثوب الوردى (١٩٨١) إخراج حسن الإمام (ناهد شريف ، سمير صبرى) . عن فيلم مكان فى الشمس إخراج جورج ستيفنس عام ١٩٤٩ .

- المعلمة (١٩٥٨) إخراج حسن رضا (تحية كاريوكا ، يحيى شاهين) .
- الغيرة القاتلة (١٩٨٢) إخراج عاطف الطيب (نورا ، نور الشريف) . عن مسرحية «عطيل» لويليام شكسبير .

- نداء العشاق (١٩٥٨) إخراج يوسف شاهين (برلنتى عبد الحميد ، فريد شوقى ، شكرى سرحان) .
- امرأة فى الطريق (١٩٥٨) إخراج عز الدين ذو الفقار (هدى سلطان ، رشدى أباظة ، شكرى سرحان) .
- شوق (١٩٧٦) إخراج أشرف فهمى (نادية الجندى ، حسين فهمى ، محمد العربى) .
- صراع العشاق (١٩٧٩) إخراج يحى العلمى (سهير رمزى ، حسين فهمى ، شكرى سرحان) .
- الأقوياء (١٩٨٢) إخراج أشرف فهمى (نجلاء فتحى ، محمود يس ، رشدى أباظة) . عن فيلم «صراع فى الشمس» لكنج فيدور ١٩٤٧ .

- بين الأطلال (١٩٥٨) إخراج عز الدين ذو الفقار (فاتن حمامة - عماد حمدى) .
- اذكرينى (١٩٧٧) إخراج هنرى بركات (نجلاء فتحى ، محمود يس) . عن رواية «بين الأطلال» ليوسف السباعى ١٩٥٤ .

- حسن ونعيمة (١٩٥٨) إخراج بركات (سعاد حسنى ، محرم فؤاد) .
- المغنواتى (١٩٨١) إخراج سيد عيسى (سهير المرشدى ، على الحجار) . عن ملحمة «حسن ونعيمة» .
- الأزواج والصيف (١٩٦٠) إخراج عيسى كرامة (نجوى فؤاد ، كمال الشناوى) .
- كانت أيام (١٩٦٥) إخراج حلمى حليم (صباح ، رشدى أباظة) . عن فيلم «هرشة السنوات السبعة» لبيللى وايلدر ١٩٥٥ .

- شهيدة الحب الإلهى (١٩٦٠) إخراج عباس كامل (عايدة هلال ، رشدى أباظة) .

– رابعة العدوية (١٩٦٢) إخراج عاطف سالم (نبيلة عبيد ، فريد شوقى) . عن حياة المتصوفة «رابعة العدوية» .

– الخطايا (١٩٦١) إخراج حسن الإمام (نادية لطفى ، عبد الحليم حافظ) .
– حياتى عذاب (١٩٨٠) إخراج عبد الخالق (هند رستم ، عماد عبد الحليم) .

– هدمت بيتى (١٩٤٦) إخراج حسين فوزى (زكى رستم ، روحية خالد) .
– أعز الحبايب (١٩٦٢) إخراج يوسف معلوف (سعاد حسنى ، شكرى سرحان) .

– اللص والكلاب (١٩٦٢) إخراج كمال الشيخ (شادية ، شكرى سرحان) .
– ليل وخونة (١٩٨٨) إخراج أشرف فهمى (شهيرة ، محمود يس) . عن رواية «الطريق» لنجيب محفوظ ١٩٦١ .

– آخر من يعلم (١٩٥٨) كمال عطية وعماد حمدى – سميرة أحمد) .
– ارحم حبى (١٩٦٢) إخراج بركات (شادية ، كمال الشناوى) .
– وكان الحب (١٩٧٥) إخراج حلمى رفلة (نبيلة عبيد ، حسن يوسف) .
–خطيئـه ملاك (١٩٧٨) يحيى العلمى (صلاح ذو الفقار – ليلى) . عن «الخطيئة السابعة» لسومرست موم .

– أفراح (١٩٦٨) إخراج أحمد بدرخان (نجلاء فتحى ، حسن يوسف) .
– عالم مضحك جداً (١٩٤٨) حسام الدين مصطفى (شويكار ، فؤاد المهندس) .
– مين فينا الحرامى (١٩٨٤) إخراج محمد عبد العزيز (عادل إمام – شريهان) . عن مسرحية إيطالية بعنوان الكرسى ١٣ .

– ٣ قصص (قصة دنيا الله) (١٩٦٨) إخراج إبراهيم الصحن (ناهد شريف ، صلاح منصور) .
– دنيا الله (١٩٨٥) إخراج حسن الإمام (معالى زايد ، نور الشريف) . عن أقصوصة دنيا الله من كتاب لنجيب محفوظ بنفس الاسم .

– دلال المصرية (١٩٦٨) إخراج حسن الإمام (ماجدة الخطيب ، حسين فهمى) .
– أشياء ضد القانون (١٩٨٣) إخراج أحمد ياسين (مديحة كامل ، محمود يس) . عن رواية البعث لليو تولستوى .
– أزمة سكن (١٩٧٠) إخراج حلمى رفلة (ميرفت أمين ، محمد عوض) .
– شقة الأستاذ حسن (١٩٨٤) إخراج حسين الوكيل (يسرا ، فاروق الفيشاوى) . عن فيلم «الشقة» لبيللى وايلدر ١٩٦٢ .

- القتلة (١٩٧١) إخراج أشرف فهمي (صلاح ذو الفقار ، عادل أدهم) .
- مهمة صعبة جداً (١٩٨٦) إخراج حسين عمارة (صلاح السعدنى ، فاروق الفيشاوى) . عن فيلم «غريبان فى قطار» من إخارج هيتشكوك عام ١٩٥٢ .

- الشيطان امرأة (١٩٧٢) إخراج نيازى مصطفى (نجلاء فتحى ، محمود يس) .
- امرأة بلا قيد (١٩٧٨) إخراج بركات (نيللى ، حسين فهمى) . عن رواية كارمن لبروسبير ميريميه .

- العيش والملح (١٩٥١) إخراج حسين فوزى (نعيمة عاكف ، سعد عبد الوهاب) .
- إلى المأذون يا حبيبى (١٩٧٧) إخراج محمود فريد (صفاء أبو السعود ، محمد نوح) .

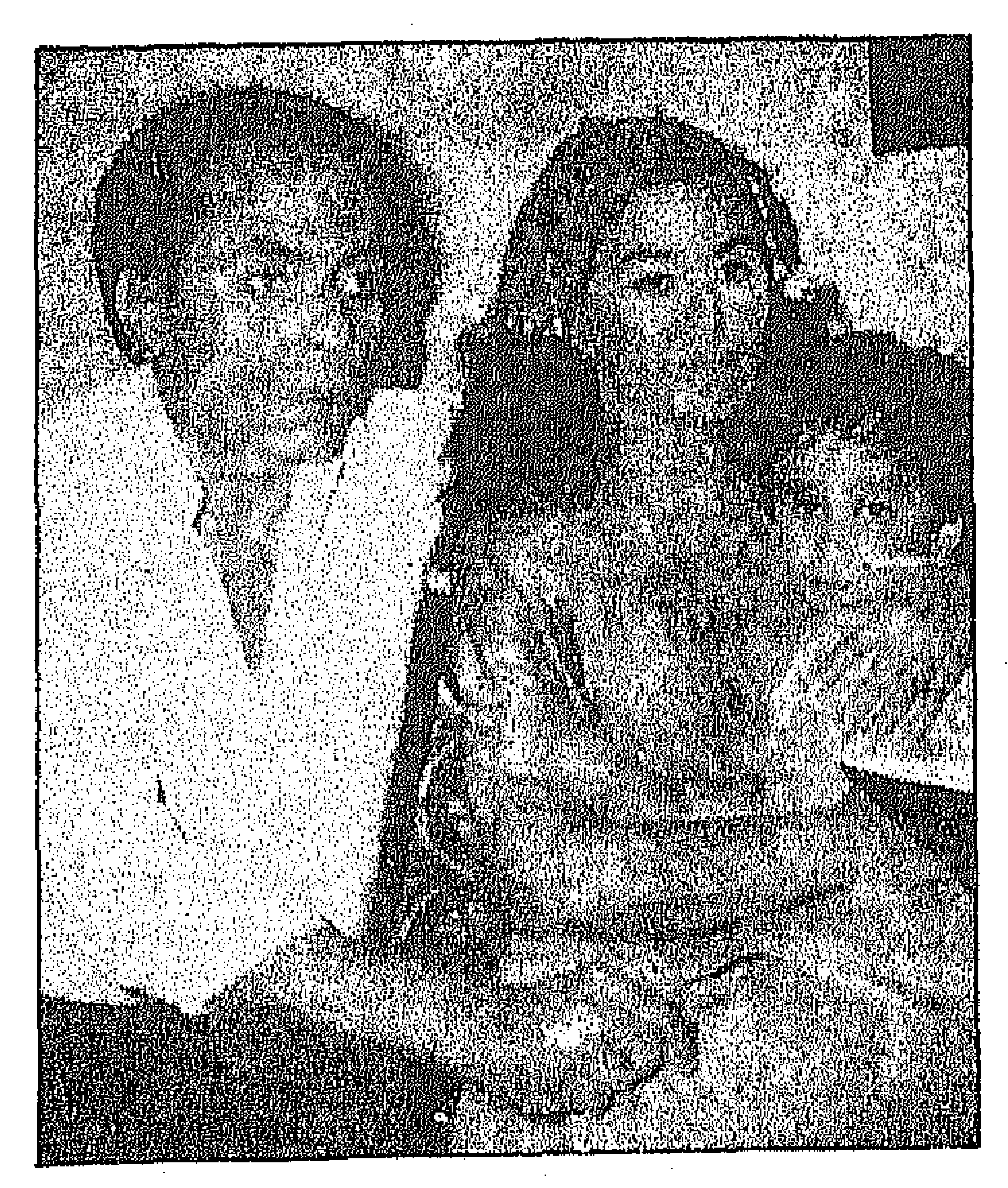
- حكم القوى (١٩٥٠) إخراج حسن الإمام (هدى سلطان ، محسن سرحان) .
- الكروان له شفايف (١٩٧٩) إخراج حسن الإمام (سمير صبرى ، سهير رمزى) . عن رواية روجيه لاكونت لجول مارى .

- الرغبة والثمن (١٩٧٨) إخراج محمد عوض محمد (شكرى سرحان، ناهد شريف) .
- بنات إبليس (١٩٨٢) إخراج على عبد الخالق (مديحة كامل ، فريد شوقى) . عن مسرحية «مهاجر برسيبان» لجورج شحادة .

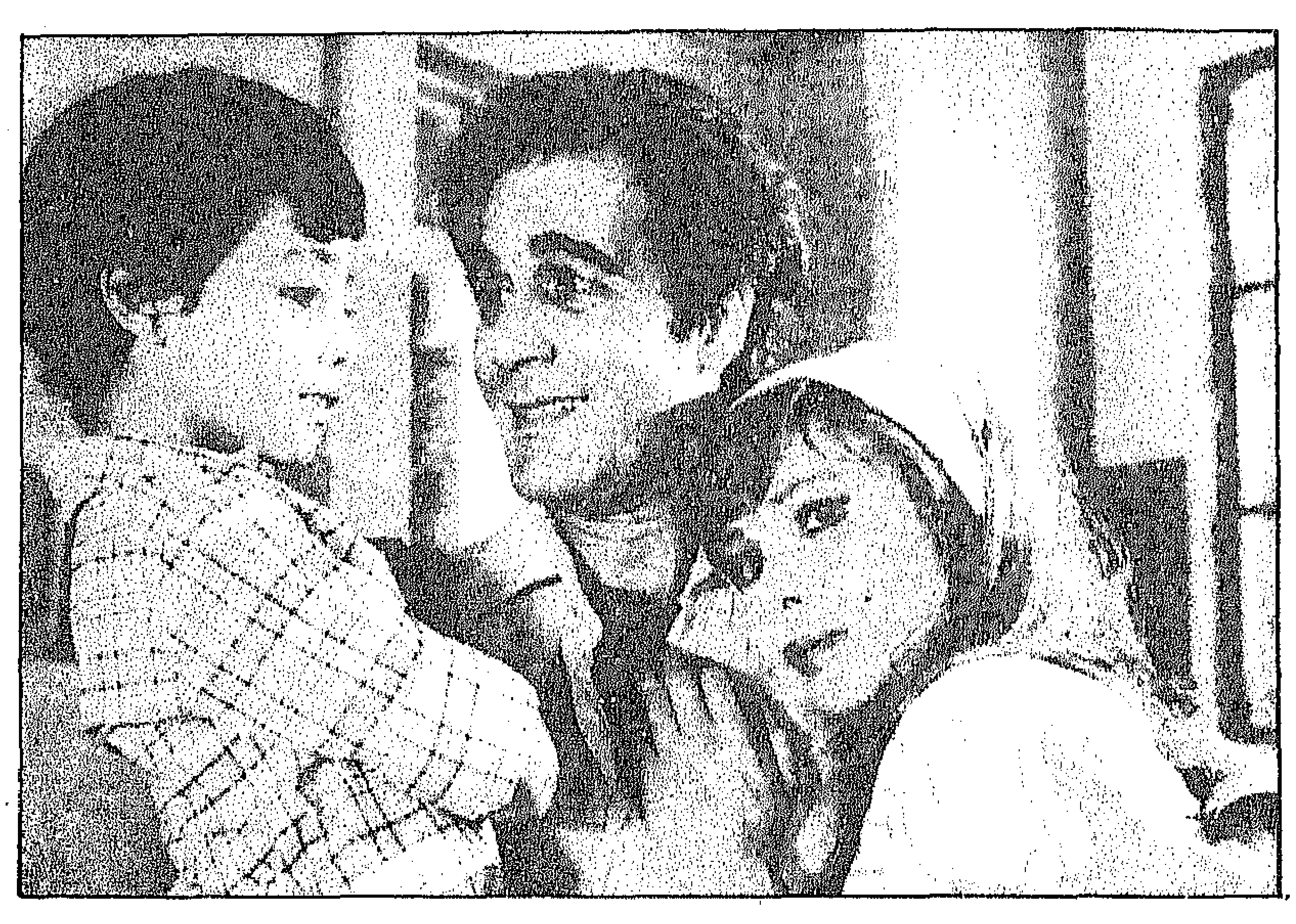
- الملاعين (١٩٨٠) إخراج أحمد ياسين (فريد شوقى ، سهير رمزى).
- حكمت المحكمة (١٩٨٢) إخراج أحمد يحيى (فريد شوقى ، ماجدة الخطيب) . عن مسرحية «الملك لير» لوليام شكسبير .

- اللصوص (١٩٨٢) إخراج تيسيير عبود (ناهد شريف ، محمود يس) .
المشبوه (١٩٨٢) إخراج سمير سيف (عادل إمام ، سعاد حسنى) . عن فيلم «لص واحد» لرالف نيلسون ١٩٦٥ .

- المتوحشة (١٩٧٩) إخراج سمير سيف (سعاد حسنى ، محمود عبد العزيز) .
- الكلمة الأخيرة (١٩٨٣) إخراج وصفى درويش (ميرفت أمين ، حسين فهمى) عن مسرحية «المتوحشة» لجان آنوى .
- الموظفون فى الأرض (١٩٨٤) إخراج أحمد يحيى (فريد شوقى ، ليلى طاهر) .
- حد السيف (١٩٨٥) إخراج عاطف سالم (محمود مرسى ، نجوى فؤاد). عن حادث منشور بالصحف .



سعاد حسنى وعادل إمام « المشبوه »



ناهد شريف ومحمود يس « اللصوص »

– وعد ومكتوب (١٩٨٦) إخراج هان يان (سهير البابلى ، ممدوح عبد العليم) .
– لعدم كفاية الأدلة (١٩٨٧) أشرف فهمى (نجلاء فتحى ، صلاح السعدنى) . عن حادث منشور بالصحف .

– هذا جناه أبى (١٩٤٦) بركات (صباح – زكى رستم) .
– عاصفة من الدموع (١٩٨٠) حسن الصيفى (فريد شوقى – هالة فؤاد) .

– خطف مراتى (١٩٥٤) حسن الصيفى (صباح – أنور وجدى) .
– أنت حبيبى (١٩٥٦) يوسف شاهين (شادية – فريد الأطرش) .
– الحب كدة (١٩٦٢) محمود ذو الفقار (صباح – صلاح ذو الفقار) .

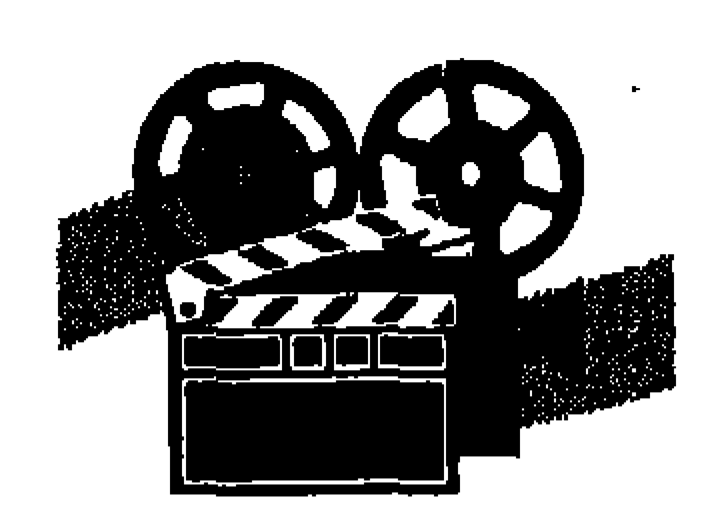
– ماقدرشى (١٩٤٢) أحمد بدرخان (فريد الأطرش – تحية كاريوكا) .
– قمر ١٤ (١٩٥٠) نيازى مصطفى (كاميليا – محمود ذو الفقار) .

– خلود (١٩٤٨) عز الدين ذو الفقار (فاتن حمامة – عز الدين ذو الفقار) .
– حب لا أنساه (١٩٦٣) إخراج سعد عرفة (نادية لطفى – جلال عيسى) .

– الأوغاد (١٩٨٥) أحمد فؤاد (يحيى الفخرانى – هالة فؤاد) .
– المغتصبون (١٩٨٩) سعيد مرزوق (ليلى علوى – حمدى الوزير) .

– النصابين (١٩٨١) أحمد يحيى (عادل أدهم – حسين فهمى) .
– طأطأ وريكا وكاظم بيه (١٩٩٥) شريف شعبان (جالا فهمى – كمال الشناوى) . عن فيلم «قصة منتصف الليل» لرالف ليفى ١٩٦٢ .

– العريس الثانى (١٩٦٦) إخراج حسن الصيفى (فريد شوقى – هند رستم) .
– الأرملة تتزوج فوراً (١٩٨٣) محمد عبد العزيز (محمود يس – ناهد شريف) .



أطباء السينما المصرية

لأن الطبيب شخصية عامة تتمتع بجاذبية خاصة بالنسبة لكل أعضاء الأسرة ، فإن السينما – خاصة فى مصر – قد اهتمت دوما بصورة الطبيب داخل الأفلام التى قدمتها منذ نشأتها منذ سبعين عاما وحتى الآن ، وكان الطبيب دوما فى أغلب هذه الأفلام هو ذلك الإنسان المرموق اجتماعياً وإنسانياً ووظيفياً معتدل السلوك ، طيب القلب ، متسع الصدر ، جياش العواطف ، ماهر فى عمله ، غزيرالعلم ، صادق اللسان . وكما أن للإنسان أخطاؤه ومسالبة فإن هناك أطباء قد خرجوا أيضاً عن شرف المهنة دفعتهم إلى ذلك ظروف خارجية عن إرادتهم أحياناً ، أو بدافع غريزى شرير من إنسان امتهن الطب عن طريق الخطأ .

ومن الصعب حصر أسماء الأفلام التى صورت عالم الأطباء بشتى جوانبه لكن من الممكن الحديث عن الملامح العامة التى ظهرت فيها شخصية الطبيب فى السينما ، فالطبيب إنسان له إيجابياته كما أن له سلبياته ، وهو ليس طبيب فقط فى عيادته بل فى كل الأماكن التى يذهب إليها لذا فإن الأفلام التى صورت حياة الطبيب لا تفصل بين مهنة الطب وسلوك الإنسان .. فصورته غالباً فى حياته الخاصة والعامة دون الفصل بين الحياتين ، لأنهما حياة واحدة .

وإذا كان التعبير الشهير الذى يردده الأطباء فى السينما المصرية يجعل من الطبيب شخصاً هامشياً مثل : ألست حامل .. مبروك .. أو .. «إحنا عملنا إللى علينا والباقى على ربنا» .. فإن شخصية الطبيب كانت هى البطل المطلق لعشرات الأفلام المصرية .

فلو بدأنا بالصورة العامة المتعلقة بالطب كمهنة ، فإن شخصية الطبيب التى ظهرت فى فيلم «على ورق سوليفان» من إخراج حسين كمال ١٩٧٣ كانت أبرز الأفلام التى صورت الحياة المثالية التى يعيشها الطبيب ، فالدكتور محمد (أحمد مظهر) رجل ناجح جاد فهو لا يميل إلى حضور السهرات الخاصة وليس ثرثاراً بطبعه .. ورغم كل هذا النجاح إلا أنه لا ينتبه إلى الملل الذى تعيش فيه زوجته قسمت (نادية لطفى) التى تجيد الثرثرة مع صديقاتها .. وشراء الملابس الفاخرة . ثم تكاد أن تسقط فى تجربة عابرة . وتنظر قسمت إلى زوجها على أنه رجل تنقصه الخشونة والحسم .. يعترض على ما تفعله وأن يأمرها فتطيع ، وقبل بأن تزل فى التجربة العابرة تقرر الذهاب إلى عيادة زوجها فى زيارة خاطفة .. فتفاجئ إنه الرجل الذى تنشده . ولكنه لا يبدو حاسماً إلا فى عمله .

الطبيب هنا إنسان ناجح .. يعطى وقته لعمله ، ويعطى لبيته أيضاً حقه .. فهو رجل مرن .. متسع الأفق لا يتدخل كثيراً فى حياة زوجته .. لا يميل إلى العجرفة . ولأن الزوجة نموذجاً لامرأة تافهة فإنها تصاب بمرض الملل الذى أصاب سطحى هذا العصر .. هى امرأة شبقة تميل إلى التجارب العابرة .. ترى الأشياء من خلال ورق سوليفان يكشف عما خلفه كأنه أكثر لمعانا .. وهو فى الواقع فاقد البريق ..

تكررت هذه الصورة المشرقة للطبيب فى عشرات الأفلام التى من الصعب حصرها مثل دور عماد حمدى فى « مع الأيام » ، و « هدى » ، ودور عمر الحريرى فى « الوسادة الخالية » ، ودور محمود المليجى فى «حكاية حب» و « بئر الحرمان » ، ودور فريد شوقى فى «لاتبك يا حبيب العمر» ، وشكرى سرحان فى « قنديل أم هاشم » ، إلا أن أبرز هذه الأفلام شخصية الطبيب أحمد مظهر فى فيلم « نادية » لأحمد بدرخان ١٩٨٦ فهو جراح كبير يعيش حياة

جادة ، فى الأربعين من عمره يتمتع بسمعة طيبة ، ويتسم بسلوك قويم وقد أحبت فيه نادية كل هذه الصفات خاصة أنه هو الذى أجرى لها عملية جراحية بعد أن أصابها اللهب ، وعندما تسافر إلى فرنسا مع أسرتها تكتب له رسائل غرامية .. وتفتح لديه ثغرة من الرومانسية التى كان يفتقدها .. وتغلف علاقتهما فى رسائلهما شفافية لا متناهية .. فيسافر إليها فى فرنسا .. ويقرر الارتباط بها بصفة شرعية .

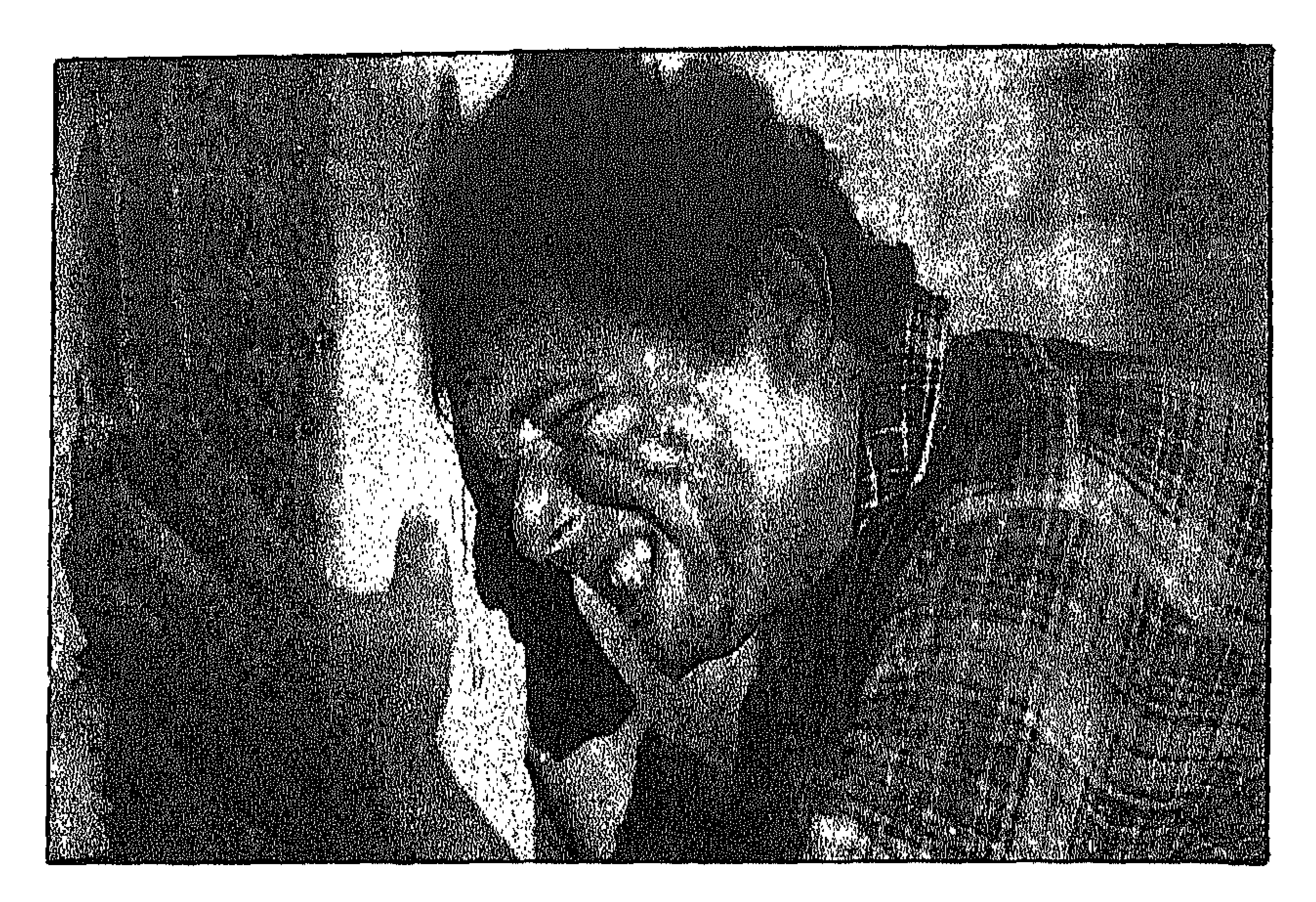
وللطبيب علاقاته الاجتماعية المتعددة . فكما أنه يعالج المرضى مما أصابهم من مرض ، فإن بعض الظروف الاجتماعية يمكن أن تدفعه إلى أن يكون أيضاً مريضاً ، بل إنه تحول إلى مريض نفسى مثلما حدث للدكتور جلال (محمود ياسين) فى فيلم «العذاب امرأة» من إخراج أحمد يحيى عام ١٩٧٧ فهو طبيب ناجح مشهور ، وقد دفعت شهرته الذائعة كطبيب زوجته أن تغار منها ومن نجاحه وأن تؤول علاقته كطبيب بزميلته بما ليس فيها ، إلى أن تصيبه بصدمة نفسية حادة . فهى تبخسه حقه فى العميات التى يجريها «أى طبيب عادى كان يمكنه إجراء هذه الولادة» . رغم أن هذه العملية لم تتحقق من قبل . وهذا التوتر الذى تحدثه الزوجة فى حياة الطبيب الناجح يدفعه أيضاً إلى أن يصاب بالشك فى نسب بنوة ابنه إليه . وبعد عدة مواقف متضارية لا يستطيع أن يقف أمامها ويصاب بفقدان الذاكرة فيهرب من المنزل ويعمل نادلاً فى أحد المطاعم ، ويغير اسمه هربا من هذا العالم الذى لم يستطع أن يكون فيه طبيباً ولا إنساناً ..

ولأن الطبيب شخص مرموق فى المجتمع الذى يعيش فيه فإن علاقات قوية تربطه بهذا المجتمع والناس الذين يعيشون فيه ، ولعل أبرز هذه العلاقات ما تنجم عن مشاعر الحب التى تتولد بين إحدى المريضات والطبيب .. وتسمى هذه الحالة «استافيرانس» وهو عنوان إحدى القصص الثلاث فى فيلم

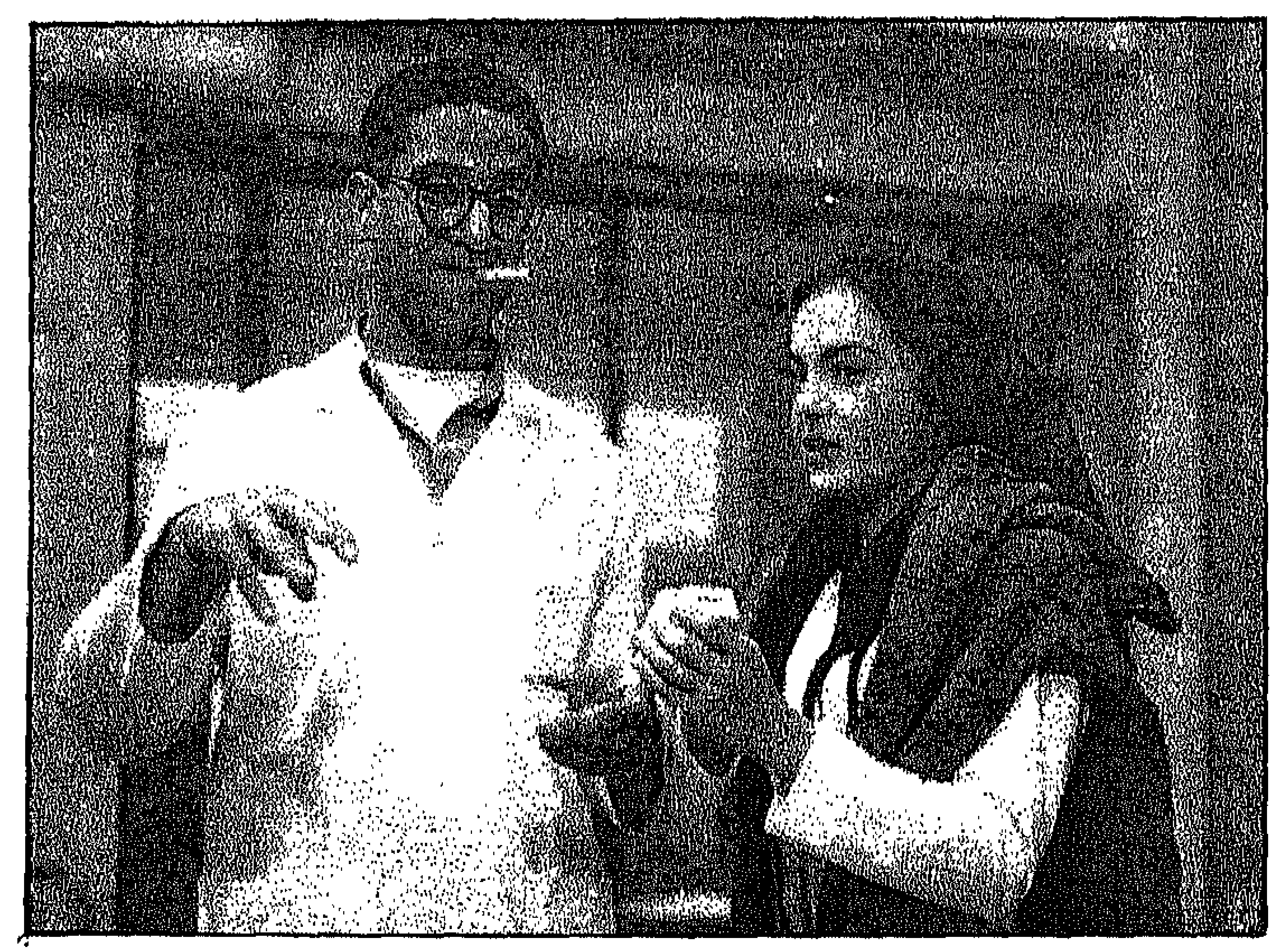
«نفوس حائرة» من إخراج أحمد مظهر ، وهى القصة التى أحبت فيها إحدى المريضات طبيبها المعالج ، ففرضت عليه عواطفها التى لا يتقبلها بسهولة ، ولكنه فى النهاية يتمثل لمشاعرها ويحبها مثلما أحبته .

وقد برزت مثل هذه العلاقات أيضاً فى أفلام عديدة منها فيلم « جنون الحب » لنادر جلال ١٩٧٧ و « أرجوك أعطنى هذا الدواء » و « نادية » و « قبل الوداع » وفى هذا الفيلم الأخير مثلاً رأينا جراحاً كبيراً يعيش حياة جافة وسط جدول مزدحم بالعمليات الجراحية والتدريس فى الجامعة .. وهو يقبل على مضض أن يعالج إحدى نجمات السينما التى أصابها مرض عضال فى المخ لا أمل فى الشفاء منه فيجرى لها عملية جراحية يدفع الفنانة إلى أن تهيم بطبيبها حباً لأنه الذى ساعد على إخراجها من الموت إلى الحياة .. فتتعلق به . وتسعى إلى الارتباط به ، ورغم أن يعرف أن حياتها لن تطول إلا أنه يتزوجها ، فتتحول حياته الجامدة إلى تجربة راقية نقية ، ومن المؤلم أنه يعرف حقيقة تلك الأيام السعيدة التى تعيشها فهى فى صيرورة إلى موت قادم فى أقرب فرصة .. وتنسال حياتها بين أصابعه ، لا يمتلك سوى أن يمتثل للقدر الذى يحكم ويمارس لعبته الأزلية .. وفى النهاية فإن عليه أن يشاهدها تموت أمامه دون أن يملك لها حولا ولا قوة . وهذا الفيلم بمثابة إعادة لفيلم آخر هو « هدى » لرمسيس نجيب ١٩٦٨ ، وفيها ماتت الزوجة هدى أيضاً بين ذراعيّ زوجها الذى تزوجها بدافع الشفقة .

وفى فيلم «نصف ساعة زواج» لفطين عبد الوهاب ١٩٦٩ تحب الممرضة طبيب الأسنان الذى تعمل فى عيادته رغم أنها تعرف أنه رجل متعدد العلاقات النسائية .. وهو لا يشعر بها ويرى أنها امرأة دميمة ، وفى أحد الحفلات تتغير نظرته إليها فيفتن بها ويقرر الزواج منها . ولقد صور الفيلم طبيب الأسنان على أنه إنسان أقل مسئولية يعيش حياته بالطول والعرض .. ونحن لا نرى سوى جانب الرجل الماجن الذى يحول عيادته إلى مكان للحب



محمود عبد العزيز



شريهان وأشرف عبد الباقى « جبر الخواطر »

واللقاءات العاطفية .. وقل أن نجد مريضاً يدخل عيادته ، حتى هؤلاء المرضى- اثنان غالباً - فإنهما يغازلان الممرضة الجميلة التى تقابلهما ببرود .

والطبيب النفسى الذى يجب أن يقف إلى جوار مرضاه يلتزم بحياة جامدة صارمة وهو يغوص فى داخل حياة مرضاه الذين يعانون من متاعب نفسية من خلال ذكريات دفينة أغلبها أمراض متعقلة بالجنس والخيانات الزوجية ، مثل الابنة التى أصيبت بالفصام النفسى فى «بئر الحرمان» لكمال الشيخ ١٩٦٨ ، والزوجة التى تعرف بخيانة زوجها الدائمة لها فى «أرجوك أعطنى هذا الدواء» فتطلب من طبيبها أن يضاجعها مثلما يفعل زوجها مع نساء أخريات .. والطبيب النفسى رجل بالغ الجدية فى الفيلم الأول .. وينجح بمهارته فى أن يخلص مريضته من عقدتها النفسية . أما الطبيب الثانى فإنه يكاد يسقط مع مريضته ويضاجعها إيمانا منه أن هذه المضاجعة تساهم فى علاجها من أزمتها النفسية الحادة . وقد تكررت حكاية هذا الطبيب مع إحدى مريضاته فى فيلم ثالث مأخوذ عن إحسان عبد القدوس هو « أنا لا عاقلة ولا مجنونة » لحسام الدين مصطفى ١٩٧٧ .

وفى السينما المصرية هناك أطباء أشرار فالطبيب الذى قام بتنويم أحد مرضاه مغناطيسياً كى يدفعه لإرتكاب جريمة قتل فى فيلم «المنزل رقم ١٣» لكمال الشيخ ١٩٥٢ هو أحد أبرز الذين تخلوا عن شرف المهنة وحنسوا بقسم أبوقراط وسفكو دما من خلال مهنة الطب. وقد زل من بعده العديد من الأطباء أما لأسباب مبررة مقنعة أو لتغلغل الجانب الشرير فى نفوسهم والتى لم يتغلب خير الطب على هذه الشرور التى اعتملت فيهم . فقد وجد أحد الأطباء نفسه فى ظروف اجتماعية لا يحسد عليها اضطرته أن يقوم مع أخويه - أحدهما وكيل نيابة - بتهريب شحنة مخدرات فى فيلم «العار» وعندما تفشل العملية يصاب بالجنون .. بينما يطلق أخوه الرصاص على رأسه ولا نعرف ماذا كان يمكن أن يحدث لو أن عملية التهريب قد نجحت . وفى فيلم «نصف عذراء»

يقوم طبيب بتنويم مريضاته اللاتى يعشقهن ويمارس معهن الجنس ، وتنسب عملياته المشينة لأشخاص آخرين ، حتى تم محاكمته .

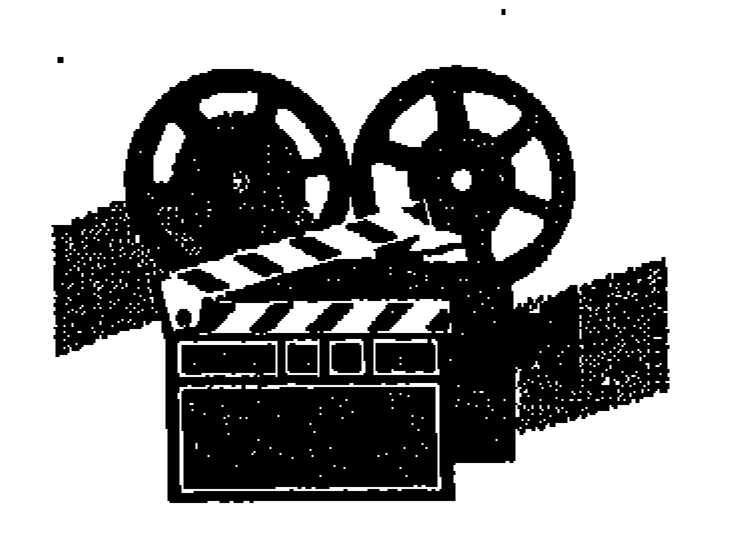
أما الدكتور حليم صبرون فى فيلم «قاهر الزمن» فهو طبيب وعالم يسعى لتحقيق حلم أزلى لبقاء البشر وهو رجل مؤمن ، شريف ،، ملتزم السلوك .. لكن العالم الذى فى داخله يناديه أن يقوم بتنفيذ رسالته بتجميد الأعضاء البشرية بل والإنسان أيضاً فى حضانات ، إلى أن يجئ زمن يمكن فيه اكتشاف علاج لهذه الأمراض المستعصية .. ويعيش الدكتور حليم فى حياة غامضة قد توحى بأنه رجل شرير لكن من الولوج إلى حقيقة عالمه نكتشف أن أبعد ما يكون من الشر .

ومن أبرز الممثلين الذين قاموا بدور الطبيب فى السينما المصرية الفنان أحمد مظهر الذى جسد شخصية الطبيب مرات عديدة «على ورق سوليفان» و «نادية» ، و «ليلة الزفاف» ، و «نور الليل» ، و «نفوس حائرة» . وهو فى هذه الأفلام نموذج للطبيب المثالى الذى يعمل تحت لواء شرف المهنة .. فهو ناجح على كافة المستويات المهنية والحياتية .

أما عماد حمدى فقد جسد نفس الأدوار فى «مع الأيام» و«الحب الخالد» .. و «ليلة من عمرى» و «لا تذكرينى» . كما جسد شكرى سرحان شخصية الطبيب فى «الهاربة» و«قنديل أم هاشم» .. أحد أشهر الأفلام التى صورت مدى الحيرة التى يقع فيها طبيب بين المعتقدات التى نشأ فيها والمعطيات العلمية التى تلقاها خاصة فى بعثته العلمية إلى أوربا . فالدكتور اسماعيل الذى عاد من ألمانيا قد فوجئ أن أبناء حى السيدة زينب الذى يعيش فيه يفضلون استخدام الوصفات الشعبية بدلاً من الحضور إلى عيادته التى تضم أحدث الأجهزة العلمية .. وعندما وجد أنه من الصعب أن يحطم معتقدات أزلية ترسخ فى أذهان الناس يحاول عمل مزيج بين الحالة النفسية للمريض الذى يتعاطى زيت قنديل أم هاشم وبين النظريات العلمية التى تعلمها .

وقد جسد فريد شوقى دور الطبيب فى العديد من الأفلام من أشهرها «أنا الدكتور» .. و«لا تبك يا حبيب العمر» .. الذى قام فيه بدور جراح مشهور يجرى لابنه الطبيب عملية جراحية فيموت الابن ويصاب الأب بصدمة عصبية يفقد على أثرها مكانته كطبيب .

ومن أشهر ممثلى العقود الأخيرة الذين لعبوا دور الطبيب هناك حسين فهمى ومحمود ياسين ورأينا بعض الأطباء مرضى فى الكثير من الأفلام مثل «موعد مع القدر»، كما رأينا المرأة أيضا طبيبة حريصة على صحة حبيبها فى «المدمن» ، وهى أيضا طبيبة تتم إهانتها فى أقسام الشرطة فى «التخشيبة» ، ومن أشهر الممثلات التى أدت هذه الشخصية ليلى طاهر فى « المدمن » ، و «الغيبوبة» ، ونجوى إبراهيم ، ونبيلة عبيد ، ثم نادية الجندى فى « إغتيال » .



صحفيوا السينما المصرية

إنها علاقة غريبة ومليئة بالتناقض تلك التى ربطت بين الفنان وبين رجال الصحافة حسبما صورتها وسائل الإعلام المصرية . وفنون الدراما بشكل عام . وفن السينما بشكل خاص .

وطوال عمر السينما المصرية ، فإن صورة الصحفى على الشاشة وفى طى الحكايات الدرامية العديدة التى شاهدها الناس فى مئات الأفلام . تناقضت وتبسطت . بل وتسطحت بشكل يستوجب الوقوف عندها .

ومن المهم قبل أن نبدأ أن نشير إلى أن هناك علاقة جذب وشد دائمة بين الصحافة ورجال السينما أخذت عدة أشكال سواء فى الواقع أم على الشاشة . فإن السؤال المطروح هو : هل الصحفى هو ذلك الشخص الذى يسعى إلى اختطاف الأخبار . ونشرها والتشهير بالفنان . وإثارة الفضائح حوله من أجل أحداث فرقعات صحفية . ومن أجل أن يرتفع اسمه الصحفى . وجعل اسمه مترددًا على مدى واسع مثلما يحدث للفنان .. ؟

بلا شك فإن العلاقة شديدة التعقيد بين الطرفين . وهى علاقة تستوجب الوقوف عند كل حالة بذاتها ، والتأكيد عليها وبحثها . ولكن هذا أمر بالغ الصعوبة . ليس فقط فى الحياة . ولكن أيضاً فى السينما . فقد انعكست هذه العلاقة المتشابكة والمعقدة فى قصص عديدة من الأفلام . لكن الغريب أن هذه العلاقة قد تسطحت . واستهلكت أبعادها بشكل ملحوظ .

ولا شك أيضاً أن العلاقة المعقدة والمتشابكة هذه قائمة فى المقام الأول على عنصر المصلحة ، المتعلقة بالجانب المهنى . فالصحفى يعتمد فى عمله أساساً على الفنان ، أقصد هنا الصحافة الفنية وصحافة المتابعة الإخبارية ، فلا يمكن للصحفى أن يستمد مادته المكتوبة إلا إذا كان هناك فنان، وعمل فنى . وطالما توفر هذا العنصر . فإن الصحافة الفنية تزدهر. ناهيك عما يكتب فى عديدة . وسوف نرى أن الأفلام المصرية قد صورت الصحافة والصحفيين فى أشكال عديدة . نوجزها فى النقاط الآتية :

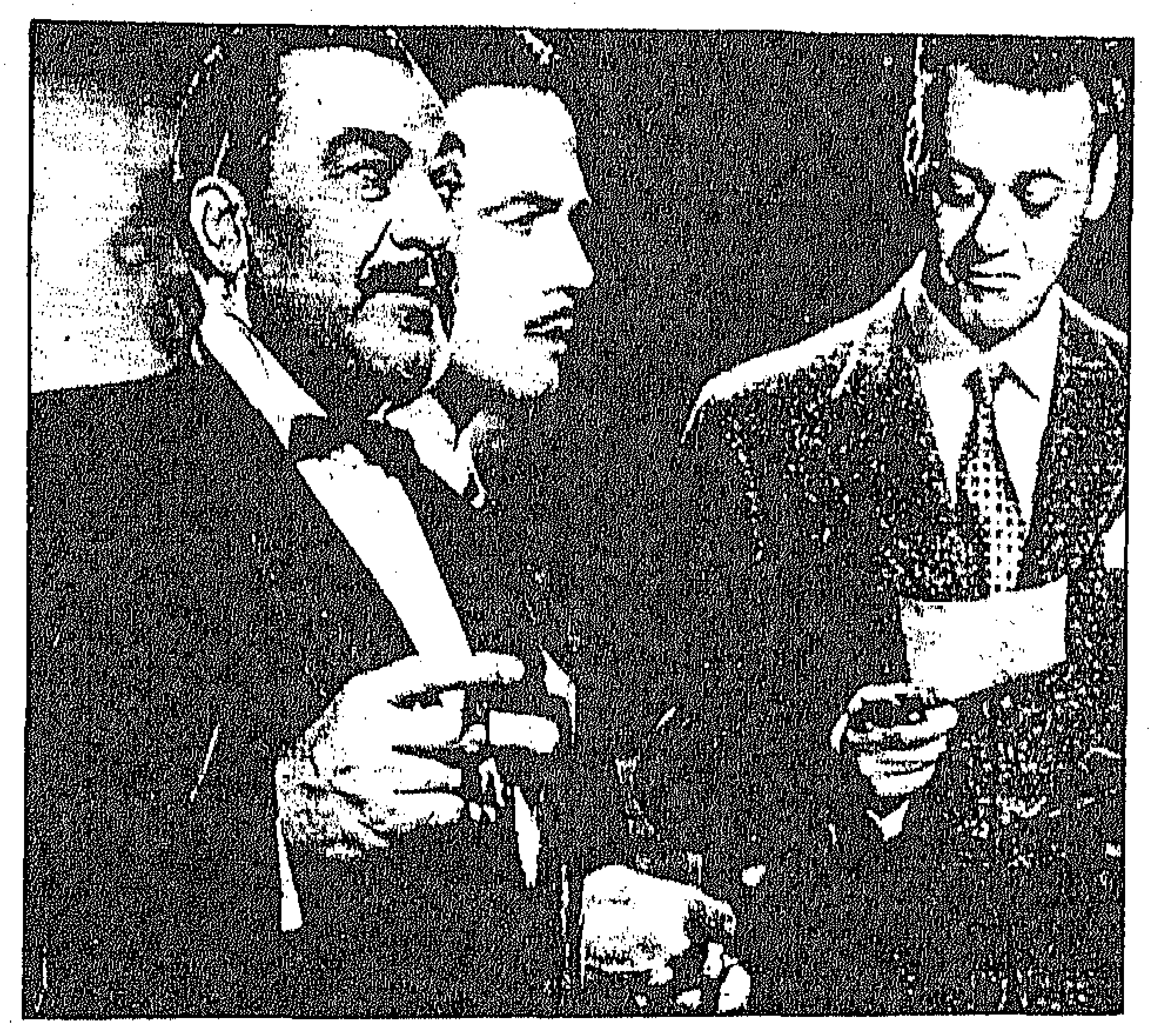
– فى السنوات الأولى من تاريخ السينما المصرية . وربما حتى الآن . لم يكن الصحفى سوى شخص هامشى يقترب من الفنان بعد نجاحه فى حفل ، أو بعد تقديمه لعمل فنى ، كى يطرح عليه أسئلة تتسم بالسذاجة العجيبة . ولم يكن الصحفى ، بشكل عام ، سوى محرر فنى يتبعه مصور . يلتقط الفضائح . وينشرها ليحقق المكاسب المهنية .

وفى سنوات ازدهار الأفلام الاستعراضية ، كم رأينا ، فى لقطات عابرة ، صحفياً يقترب من المطرب بعد أن يشدو بإحدى الأغانى . ويطرح عليه عدداً من الأسئلة الساذجة التافهة .

ولعل فيلم (ليلى بنت الأغنياء) لأنور وجدى ١٩٤٥ هو الفيلم الوحيد الذى ظهر فى الربع قرن الأول من تاريخ السينما . وكان بطله صحفياً . وليس هذا بالطبع مؤشراً على بداية تغير العلاقة وتغير المنظور من جانب الفنان . ولكن ببساطة لأن الفيلم مقتبس عن فيلم أمريكى مشهور هو (حدث ذات ليلة) قام ببطولته كلارك جيل وكلوديت كولبرت فى عام ١٩٣٤ . والفيلم كما هو معروف ، سواء المصرى ، أو الأمريكى ، عن صحفى فاشل ، سئ الحظ ، تسوقه قدماه إلى مهمة صحفية لمتابعة أخبار إحدى الأميرات الهاربات ، فإذا



« الإرهـــاب »



« الرجل الذى فقد ظله »

به يقع فى غرامهـا ، ويقف إزاءها موقفاً نبيلاً للغاية . يدفع وظيفته مقابلاً للموقف . وينال حبيبته فى النهاية .

– تغير العلاقة هنا بين الفنان والصحافة من ناحية وجوده كبطل درامى فى الأفلام جاء من فراغ بالطبع ، فما حدث فى فيلم (ليلى بنت الأغنياء) لم يتكرر لسنوات طويلة بعد ذلك فى السينما المصرية . وظلت صورة الصحفى باهتة . ومقترنة بالتفاهة والسذاجة حتى جاء إحسان عبد القدوس وكتب روايته (أنا حرة) التى تحولت إلى فيلم فى عام ١٩٥٧ من إخراج صلاح أبو سيف .

كان يجب أن يأتى صحفى جاد ليقوم بنفسه بتغيير الصورة . وإذا كان إحسان عبد القدوس نفسه قد اكتسب أهميته كصحفى سياسى لامع فى قضية الأسلحة الفاسدة ، وفى العديد من القضايا السياسية فإنه عندما اتجه للكتابة للسينما كان عليه أن يشارك فى تغيير صورة الصحفى داخل الأفلام السينمائية . وعلى سبيل المثال ، فإن الشخصية التى جسدها شكرى سرحان فى فيلم (الله معنا) لأحمد بدرخان عام ١٩٥٥ كانت هى شخصية الصحفى المناضل السياسى الذى يمكنه أن يدفع من حريته ومعاناته مقابل موقفه وكلمته . وقد تكررت هذه الصورة كثيراً بعد ذلك فى أفلام عديدة مستمدة من روايات كتبها صحفيون جادون ، مثل (الكداب) لصالح مرسى و (امرأة واحدة لا تكفى) الذى كتبه عماد أديب . وأيضاً (الرجل الذى فقد ظله) لفتحى غانم وإن كانت تعتبر حالة فريدة وخاصة .

ففى فيلم (أنا حرة) ظهرت شخصية عباس كمناضل سياسى . يعمل فى الصحافة. ومن أجل مواقفه العديدة فى قضايا التحرر الوطنى عرف السجن ، والتشرد ، والمعاناة . لكن هذا كله لم يمنعه من الاستمرار . واستكمال حلقات النضال .

الفنـان ينظر إلى الصحفى . أو يتعامل معـه كوسيلة لتحقيق الشهرة . فـالصحافة هى التى تصنع الشهـرة ، أو تدعـمهـا . وهى التى تجعل الفنـان حديث النـاس . سواء عما أبدع من فن . أو سواء عن حياته الخاصة . وأخباره التى حدثت فى الأمس . أو يتوقع له الحدوث فى الغد . إذن ، فطالما أن هناك عنصر المصلحة . فإن العلاقة مليئة بالشد والجذب . بل وأيضاً مليئة بمظاهر التعقيد . فإذا كان الفنان فى حاجة ماسة إلى من يكتب عنه ، ويقدمه للناس . خـارج إبداعـه الفنى .. فـإنه دائمـاً فى حـاجـة إلى صـحـفى .. وهـو يحس أن الصحـافـة بمثـابة الطرف الثـانى لمقص العطاء والشهـرة . وأنـه لا يمكن أن يتحقق له الذيوع والانتشار المطلوبان . إلا إذا قدم فنا . ثم كُتب كثيراً عن هذا الفن . وأيضاً عنه كفنان .

هذا جانب من الصورة . أما الجانب الآخر . فهو أن الصحافة فى حد ذاتها بمثابة امبراطورية معقدة الصورة ، فالصحفى كالحاكم ، أو كالقاضى . لا يمكن مـراجعتـه . وهو فى عـمله أشبـه بالامبـراطور . فإذا كـان مشرفا على صفحـة فنية على سبيل المثال ، فـهو يكتب كـما يشاء عن فنان أولاً يكتب ، وذلك فى إطار لقانون ، بمعنـى أنه يكون حذراً من التشهير لأن هذا قد يقوده إلى ساحات المحاكم . لكنه فى المقام الأول سيد قلمه . وسيد ما يكتبه . فهو يختار من يشاء من الفنانين أو الأعمال الفنية ليكتب عنهم . ويستطيع أن يبرز هذا ، وأن يتجاهل ذاك ، وإن يعطى البطولة الصحفية لفنان ناشئ . وأن يغمر فنان كُبيـر . ومن هنا جاء تعقيد العلاقة . وإذا كان العمل الصحفى يستلزم الموضوعية عند الكتابة . فإن أغلب ما يحدث تنقصه الموضوعية . ومن هنا جـاءت اصطلاحـات تتـردد فى الأوسـاط الفنيـة والصـحـفـيـة عن الشلليـة والمجاملات وما إلى ذلك .

أما الفنان فهو من ناحية سيد قراره ، فهو حر فى اختيار عمله الفنى . وله ما يشاء من رغبة فى أن يصـــور الصحفى ، كنموذج إنسانى ، وفنى ، كما يشاء .

ومن هنا تشابكت العلاقة بين الصحافة . وفن السينما إلى مناحى عديدة، وقد رأينا الصحفى شخصا إيجابياً فى فيلم «الكداب» لصلاح أبو سيف عام ١٩٧٥ ، فهى الصحفى الذى يقرر أن يخلع ملابس رجال المكاتب . كى يبحث عن الحقيقة بنفسه وليكتشفها بقلمه فيما بعد أمام القراء .

وفى فيلم (الكداب) بدت العلاقة غريبة . فالمخـــرج يسخر من نفسه أو بالأحرى من زملائه الذين يقدمون فناناً تافهاً وسطحياً . وهذا المخـرج لا يسلم بالطبع من قلم الصحفى . كما أن هناك فناناً آخر يبدو ملتزماً يدافع عن الحق مثله مثل الصحفى .. سواء بسواء .

وفى هذا الإطار فإن السينما قد قدمت مراراً الصحفى على أنه بطل مغامر . يقوم بالمغامرات البوليسية من أجل مطاردة المجرمين . ومشاركة العدالة فى تحقيق سيادة القانون وتحول الصحفى هنا إلى مغامر . وليس إلى صاحب قلم . وقد تكون هذه صورة مشرقة للصحفى قد تصبح ثانوية قياسا إلى العلاقة بين الصحافة والمغامرات والمطارات . والمجرمين من ناحية أخرى . وعلى سبيل المثال فإن ما حدث فى فيلم (الإرهاب) لنادر جلال عام ١٩٨٩ و (قاهر الزمن) لكمال الشيخ عام ١٩٨٥ و (الغول) لسمير سيف عام ١٩٨٢ . و « قضية سميحة بدران » لإيناس الدغيدى عام ١٩٩٠و « هدى ومعالى الوزير» لسعيد مرزوق ١٩٩٦ قد يكون مشرفا لصورة الصحفى فى السينما . لكن ما نراه على الشاشة قد لا يحدث كثيراً فى الواقع .. حتى لصحفى الحوادث فى الصحف والمجلات .

وفى بعض هذه الأفلام فإن الصحفى يبدو ملتزماً . وصاحب موقف . ومثقفاً . فشخصية عادل فى فيلم (الغول) معجب كثيراً باندرية مالرو وتستمد مواقفها من واقع الحياة . ومن قراءتها . فهو يقرأ كتاباً عن الإرهاب السياسى . قبل أن يشطر رأس خصمه الرأسمالى بساطوره الذى اشتراه خصيصاً لذلك . وهناك صورة رائعة للصحفى عبد الحميد فى فيلم «رسالة إلى الله» لكمال عطية ١٩٥٩ ، والذى يكتب رسالة دعاء إلى الله ينشرها فى صحيفة ليعبر عن الحيرة والقلق فى حياته الخاصة .

ولعل صورة الصحفى قد اتخذت أشكالاً عديدة منذ بداية الستينات وحتى الآن . ففى بعض الأفلام الأقل أهمية ، قدمت السينما حكايات ساذجة عن محرر باب رسائل القراء ، الذى يحل مشاكل القراء بأن يتزوج من إحدى المعذبات فى الأرض ، مثلما حدث فى فيلم (قاضى الغرام) لحسن الصيفى عام ١٩٦٣ ، و (البنات عايزة إيه) لحسن الصيفى ١٩٧٩ . كما صورت السينما الصحفى بصورة الإنسان الساذج فى فيلم (عصر الذئاب) لسمير سيف عام ١٩٨٥ . وتحولت حياة الصحفى الخاصة إلى كابوس رومانسى فى فيلم «ولا عزاء للسيدات» لبركات عام ١٩٧٧ .

ورغم أن شخصية يوسف زيدان فى فيلم (الرجل الذى فقد ظله) صحفية . فإن الأخلاق التى اتسم بها يوسف يمكن أن يتسم بها أى شخص انتهازى ووصولى فى أى وظيفة . لكن لأن الكاتب فتحى غانم قد عمل صحفياً ، وعاش فى أروقة الصحافة . فإنه خير من نقل هذا العالم بخيره وشره إلى القارئ والمتفرج معاً . وقد مارس الفيلم نقدا ذاتياً لمهنة الصحافة . خاصة السياسية منها .. وكشف الفيلم أن هذا العالم الرحب والسلطة القوية للكلمة . يمكن أن يعيش فيها يوسف الذى كان انتهازياً فى حياته الخاصة إزاء زملائه فى المهنة .

وقد ظهر يوسف بالطبع كإنسان وصولى . وفاسد فى صورة كريهة . وهى صورة مكررة أيضاً لشخصية رؤوف علوان فى (اللص والكلاب) فرؤوف هو أحد الكلاب التى تعوى حول سعيد مهران والتى تدفعه إلى الجريمة دفعاً بينما هو غير مستعد لها . وهو رجل مكيافيلى النزعة . انتهازى ووصولى . ويحقق مآربه من خلال مهنته .

هذه بعض من الصور التى قدمتها السينما المصرية عن الصحفى . وكما رأينا فإنها صور متناقضة . ليس فقط فيما بينها بل أيضاً فيما يتعلق بالواقع ، وعلى كل فليست هذه الدراسة سوى قراءة عامة لنماذج عديدة ظهرت فى السينما . ويمكن دراسة كل حالة بذاتها كنموذج فى دراسات متخصصة .



الفصل الثالث عشر

قطارات السينما المصرية

للقطار علاقة غريبة ورائعة مع السينما .. وذلك فى العالم كله وليس فى العالم العربى وحده . فالقطار عالم غريب . يكاد ينفرد وحده بالصورة التى نعرفها عنه .. فهو يختلف عن جميع وسائل المواصلات الأخرى فى أننا نقله لمسافات طويلة . ويختلف عن الطائرات والأوتوبيسات ذات المسافات الطويلة بكثرة الركاب . وتنوع الطبقات الاجتماعية . وخاصة فى القطارات المصرية . فهو يغدو عالما فريدا بمجرد أن يتحرك من محطته الأولى . حيث تركبه مجموعة من البشر ليسوا على موعد .. غرباء فيما بينهم . متجهين إلى مكان ما .. رحلة تستغرق وقتا محددا . وقد يبدأون فى التآلف التدريجى فيما بينهم .. هؤلاء الأشخاص محبوسون باختيارهم داخل مكان ضيق نسبيا . نوافذ فى الأركان . البعض ينام . والآخرون يقرأون صحف . أو يتبادلون الثرثرات . تتحول عربات الدرجة الثالثة إلى سوق لامثيل له فى العالم كله .. ازدحام غريب بين فئات متباينة من البشر .

وقد صورت السينما المصرية القطارات من خلال عربات الدرجة الأولى فقط . أو الثانية على أكثر تقدير . وقليلة هى الأفلام التى صورت داخل مقصورات الدرجة الثالثة . أو قطارات الليل . أو قطارات الجنود . ومايسمى بقطار الصحافة .. أو حتى قطار الصعيد . فكما تحولت ديكورات السينما إلى تصوير القصور الفخمة والبيوت الأنيقة . فإن هذه الكاميرات لم تهتم إلا بالدرجات الممتازة غالباً . فإذا كانت السينما العالمية قد صورت العلاقة بين الإنسان والقطار منذ « سرقة القطار الكبرى » فإننا لانجد سينما فى العالم

إلا واهتمت بدور القطار – بصفة خاصة عن وسائل المواصلات الأخرى – فى العمل الدرامى .. والدور هنا متعدد الجوانب والأبعاد ويختلف من عمل لآخر . وسوف نرى أن السينما المصرية قد نظرت إلى القطار بوجهة نظر قاصرة ومحدودة قياسا إلى ما قدمته السينما العالمية . فقد يكون القطار مكانا للقاء أو لفراق . أو مكاناً لممارسة الأعمال المشبوهة . أو لممارسة بعض المغامرات . وقد يستخدم فى حالات الانتحار أو كرمز للتطلع نحو عالم آخر غير العالم الضيق الذى يعيش فيه الإنسان .

ملايين الأشخاص يلتقون يومياً دون سابق ميعاد فى قطارات متوجهة إلى أماكن عديدة ثم يفترقون بعد فترة قصيرة دون تحديد لموعد لقاء آخر . ونوال فى « نهر الحب » لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٨ تتعرف على الضابط الذى أحبته لأول مرة فى القطار . ويكون هذا التعارف سبباً فى جر كل الويلات التى أصابت نوال فيما بعد .. وهناك لقاء آخر تم أولا عند شباك التذاكر فى « سنوات الحب » لمحمود ذو الفقار ١٩٦٤ ثم يزداد التعارف بين نادية والشاب الغريب فى القطار . تزداد الاصرة بينهما خلال ساعات يتحدثان خلالها عن أمور عديدة ، يشعر كل منهما خلال هذه الفترة بمشاعر خاصة تجاه الآخر . يتواعدان على اللقاء يوم الخميس عند محطة سيدى جابر . إلا أن أمرا هاما يدفعه للسفر للخارج . يغيب الحبيب . وتتزوج نادية من شقيقه دون أن تعرف ، ثم يعود بعد سنوات لتكون الصدمة .

وهناك تعارف آخر يتم لأول مرة فى فيلم « زيزيت » ١٩٥٩ بين برلنتى عبد الحميد و يحيى شاهين فى القطار . لقد ألقت بزوج أمها من أعلى السلم المتهالك .. وعندما تهرب لاتجد سوى القطار . تلتقى فيه برجل الأعمال الذى يرتبط بها ويحاول مساعدتها للتخلص من متاعبها . وهذا التعارف يدور كالعادة فى عربات الدرجات الممتازة .

أما فى فيلم « مفتش المباحث » لحسين فوزى ١٩٥٨ فإن القاتل الهارب يتعرف على رجل يروى له جريمته دون أن يدرى أنه من رجال القانون فيطارده طيلة الفيلم وعندما يعلم ببراءته يدافع عنه . كما أن المدرسة تلتقى بالمؤلف – محمود ياسين – أيضا لأول مرة فى إحدى العربات المكيفة فى «العش الهادئ» لعاطف سالم ١٩٧٥ دون أن يعرف أى منهما الآخر . ويتحدثان قليلا رغم أن اللقاء الحاسم يتم بعد ذلك فوق شاطئ البحر .

وليست كل اللقاءات سبباً لارتباط عاطفى قوى . فالفتاة التى تقابل جابر (نجيب الريحانى) الموظف المسكين الذاهب إلى القاهرة للعمل تضع فى جيبه عقداً ، ثم تسرقه منه ثانية فى « سى عمر » لنيازى مصطفى ١٩٤٣ كى يطارد بمجموعة من المجرمين ويحولونه من صاحب مثل ومبادئ عليا إلى أحد عتاة الإجرام بحثا عن العقد المسروق . والطفلة الصغيرة التى تهرب من قسوة زوجة أبيها فى « الحرمان » لعاطف سالم ١٩٥٣ تلتقى فى القطار بامرأة شرسة تأخذها معها إلى الإسكندرية كى تحولها إلى خادمة تمارس معها كل ألوان التعذيب والسادية .

وقد تمت أغلب هذه اللقاءات فى القطارات المتجهة من القاهرة إلى الإسكندرية أو الضواحى . والركاب فى أغلب الأحوال يذهبون لقضاء صيف ممتع .. وقليلة هى القطارات المتجهة نحو الصعيد مثل « سيدة القطار » ليوسف شاهين ١٩٥٣ و« أنت حبيبى » لنفس المخرج ١٩٥٦ . ثم « غرام فى الكرنك » لعلى رضا ١٩٦٩ . وفى هذه الأحوال نرى علاقات متباينة .. كالمرأة التى وقع بها القطار فى حادث يموت فيه العديد من الركاب ، وهناك زوجان يتجهان نحو المناطق السياحية متفقان على الطلاق. وهناك اثنان تزداد بينهما الآصرة فى القطار .. ففى « غرام فى الكرنك » مثلا ، نرى مخرج الفرقة الذى يحب إحدى الراقصات ويستغل فرصة السفر كى يتمكن من كسر الجمود الذى سرى فوق مشاعرهما . خاصة أن هناك زميلين آخرين تزوجا حديثاً من بين أعضاء الفرقة . وهناك لقاء بين موظف وشابة فى فيلم «بخيت وعديلة» لنادر

جلال ١٩٩٥ فى قطار ، وهما يتشاحنان ، لكن تجمعها حقيبة مليئة بالنقود تقع عن طريق الخطأ وسط أمتعتها ، وتكون سببا لتوطيد العلاقة بينهما .

وإذا كان القطار هو مكان لمولد علاقات عديدة . فإنه يسبب أيضاً العديد من الكوارث . فعندما يصطدم فجأة أثناء سفر المطربة في إحدى رحلاتها يموت الكثير من الركاب فى كارثة مروعة ، ولكن المطربة لاتموت . ويتمكن بعض الأهالى من إلتقاطها والعناية بها . وبعد أن تنشر الصحافة خبر موتها تفاجئ أن زوجها لايحبذ ظهورها فى هذه الآونة إلا بعد صرف مبالغ التأمين وذلك فى « سيدة القطار » . ومثل هذا القطار يدهس الزوجة نوال داخل سيارتها بعد أن تعذر عليها الخروج منها . وقد سبق لنوال أن شاهدت مثل هذا الموقف فى العديد من الكوابيس المتكررة فى « نهر الحب » . والقطار هنا – بالإضافة إلى كونه مكان للقاء . إلا أنه تحول إلى وحش مخيف مرعب يقتل ويسفك الدماء . ويطحن كل شئ أمامه . وهو أشبه بالضمير الحى الذى يؤرق المرأة كل ليلة . فيعذبها نتيجة لخيانتها وارتباطها برجل غريب .

أما نعيمة التى تهرب من بيت الرعايا فى « أربع بنات وضابط » لأنور وجدى ١٩٥٤ فتجرى إلى قضبان القطار وتحاول أن تنتحر . ويتحول القطار هنا إلى قاطرة سوداء كريهة سوف تقتل أمامنا تلك الفتاة الناعمة . وعلى الضابط أن ينقذها قبل أن تنقض براثن القاطرة السوداء فوق أشلائها ، أما المفتش فهو يطارد أحد الركاب المتهربين من دفع ثمن التذكرة فى « رسالة إلى الله » لكمال عطية ١٩٥٩ مما يجعل الراكب يتعثر بين المسافة الفاصلة بين عربتين فيسقط أسفل عجلات القطار مما يصيب المحصل باضطراب نفسى وهو الرجل الذى يعانى بعد ذلك فى منزله من مشكله تؤرقه بشدة وهى إصابة ابنته الصغيرة بالشلل النصفى . وفى فيلم «الطريق المستقيم » لتوجو مزراحى ١٩٣٩ يصطدم القطار أيضاً فى سيناء فيقف وينزل منه الثرى الذى يقل سيارة كانت تنتظره ، ثم يلقى بها فى البحر كى يقنع الجميع بموته ويتغير مجرى حياته تماماً .



« الــــداهــــة »



« القطـــــــــــــار »

وللقطارات معانى أخرى فى أفلام عديدة . فهى ترمز إلى التطلع والطموح فى « ابن النيل » ليوسف شاهين ١٩٥٢ . حميده ابن القرية الصغير الذى يقف بجانب محطة القطار دوماً يتأمل الصاعدين والنازلين منه . وهو يمارس هذه الهواية منذ طفولته حتى يغدو شابا يافعا . ويعود على نفس القطار زميله الأزهرى الذى عاد معمما وبدأ يحظى بإعجاب الآخرين . القطار بالنسبة لحميده رمز إلى الوصول لعالم آخر هو المدينة التى بها كافة ألوان المتع والسحر والجاذبية . وهو يركب يوماً أحد هذه القطارات ، ولكن زوجته زبيده تجرى خلفه باكية وتسقط فوق القضبان ، وقد أغمى عليها مما يضطره إلى النزول كى ينقذها من قطار آخر قادم من الجهة المقابلة .

إلا أنه عندما يهجر زوجته ليلا بعد أن تصور أن زبيدة قد ماتت ، فإنه يسافر إلى المدينة ليس بالقطار ولكن فى سيارة أجرة . وتتحول اليوتوبيا إلى عالم أفاقين حيث يقع فى براثن قوم يستخدمونه فى أهدافهم غير الشريفة مما يزج به فى السجن . إلا أنه عندما يعود مرة ثانية إلى قريته فإنه يقل القطار، ويصل وسط النهار ليجد الفيضان يفتك بأبناء قريته . أى أن القطار هنا يرمز إلى الخير والطموح . وليس عالم الشر كما صورته أعمال درامية أخرى .

وفتحية فى « النداهة » لحسين كمال ١٩٧٥ تتطلع أيضاً إلى القطارات التى تمر من على شريط السكة الحديد يوميا أمام قريتها الصغيرة . وهى ترى أن القطار هو المعبر الأول بها إلى عالم المدينة التى تمثل يوتوبيا كبرى . فالقاهرة أم الدنيا . وبها كل ألوان الخير والنجاح والحياة الرغدة . لكنها تتعرض لطمع جارها المهندس عندما تصعد إلى شقته التى وضع فيها كافة أشكال التقنيات العصرية وألوان الموبقات التى تبدو فتحية مشدوهة بها . وعندما يهاجم رجال الشرطة الشقة وتصير الفضيحة . يكون على فتحية أن تعود مع زوجها منكسرين إلى القرية مرة أخرى .

والمطربة نوسة (صباح) التى تترك مدينتها متجهة نحو القاهرة كى تقابل أحد المطربين المشهورين ليكتشفها ويقدمها إلى عالم الفن ، وفى القطار تغنى عن الدنيا التى تتطلع إليها . وفيه أيضاً تتعرف على أسرة طيبة تتولى إيوائها ومساعدتها فى طموحها والوصول إلى ماتبغيه . وذلك كما جاء فى فيلم « الآنسة ماما » عام ١٩٥٠ .

والقطار يمثل مكانا خصباً لتواجد الأشرار . ولحدوث صراعات متعددة بينهم وبين الأخيار . المجرمون العتاة الذين يطاردون أحمد وحبيبته فى «قطار الليل» لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٤ . فنحن نسمع طيلة أحداث الفيلم عن قطار الليل الذى يمثل رحلة الخلاص لدى أحمد وخطيبته الراقصة من عتاة الإجرام الذين وقعوا بين براثنهم . وهؤلاء يقلون القطار ويستطيعون السيطرة عليه بعد التخلص من سائقه . ويدور هناك صراع بين الشرطة وأحمد من جهة ، وبين المجرمين من جانب آخر . وفى النهاية يقف القطار فى آخر لحظة قبل أن يصطدم بآخر . ويتم التخلص من المجرمين ويقف مدير الشرطة ليهنئ العروسين بزواجهما ليتحرك القطار ، وقد تحول من مكان للصراع إلى عش مؤقت للعروسين .

والقطار أيضا مكان لتواجد الأشرار فى « الحرمان » لعاطف سالم . فالصغيرة فيروز تهرب من أبيها إلى حيث لاتعرف . وفى القطار تتعرف على امرأة شريرة تصحبها معها إلى الإسكندرية . وهناك تسومها سوء العذاب . أما فى قطار « سى عمر » لنيازى مصطفى فنجد أن جابر يتعرف على المرأة الشريرة التى تضع فى جيبه القلادة . وهناك امرأة أخرى فى قطار « قلبى دليلى » لأنور وجدى تهرب من الشرطة التى تطارد إمرأة أخرى ترتدى ملابس مشابهة . وفى فيلم «من أجل امرأة» لكمال الشيخ ١٩٥٩ يتحول القطار إلى ساحة لتنفيذ الجريمة المتقنة . موظف التأمين الذى يرتدى ملابس رجل

أعرج كى يقفز من القطار عند قليوب فيتصور الجميع أنه قد انتحر ، ويستطيع أن يوفر لعشيقته تأمينا طيبا بعد أن قتلا سويا زوج هذه الأخيرة .

والقطارات كما قلنا تمثل عالماً منعزلاً وخاصا جدا لدى الكثير من الناس . وقد صورت السينما المصرية الحياة الخاصة لدى العاملين بالقطارات أو بمن يتصل بها. الحمالون الذين يرتزقون من محطة «باب الحديد» ليوسف شاهين . بائعو المياه الغازية ، والصحف ، وهؤلاء الذين يعيشون فى عربات القطارات القديمة القريبة من مخازن القطارات . فيحولون هذه العربات إلى مكان متواضع ووضيع للمأوى والمعيشة . وهؤلاء الأشخاص يرون أن المحطة سوق كبير ودنيا أوسع .. وهم لا يغادرون قط هذه الدنيا إلا من أصابه الجنون . فبائع الصحف حين يتنزه مع حبيبته فإنهما يجلسان فى الحديقة الصغيرة التى تجاور المحطة . وفى هذا السوق الواسع نجد صراعا شديدا بين الحمالين من أجل البحث عن الرزق ، وصراع إنسانى آخر من أجل الأحاسيس الخاصة تجاه الانتماء والارتباط بحياة عائلية .

وفى فيلم « رجب فوق سطح صفيح ساخن » لأحمد فؤاد ١٩٧٩ نرى فى المحطة نفس السوق الذى يصطاد فيه البلطجية وبعض الخارجين على القانون القادمين من الأرياف وهم محملين بالنقود لأسباب مختلفة كى يسلبوا هذه النقود من أصحابها . ورجب هو أحد ضحايا هذا السوق . وفى النهاية يتحول إلى بلطجى آخر وتتحول محطة القطار إلى سوقه الكبير لاصطياد نزلاء جدد للمدينة .

وفى « لوعة الحب » لصلاح أبو سيف ١٩٥٩ نرى سائق القطار الصلف . الذى يتعامل مع زوجته الجديدة بجفاء . وتسكن معه فى منازل السكة الحديد القريبة من شريط القطارات .. وتجد الزوجة نفسها بين طرفىّ مقص . بين زوجها الذى تحدث له عملية تحول حيث يغدو رجلا رقيقا يقتنع بأهمية

زوجته. وبين صديقه الذى يحبها بشدة . وعندما يشعر بالإخفاق فى هذا الحب يقدم طلبا للنقل إلى الصعيد كى يبتعد عن عالم لم يعد له فيه مكان ، ويصبح صفير القطار هنا رمزا على مشاعر الأشخاص . فهو ملىء بالبهجة حين عودته من كل رحلة كأنه يعلمها بسلامة وصوله وقرب اللقاء . لكنه صفير حزين قاتم حين يرحل لآخر مرة بلاعودة بعد أن ضحى بكل مشاعره من أجل سعادة من يحب حتى تستطيع أن تحافظ لنفسها على العش الجميل .

نفس مساكن السكة الحديدية ونفس الأشخاص تقريباً نجدهم فى فيلم « هكذا الأيام » لعاطف سالم ١٩٧٥ ، سائق القطار الذى يعيش مع أمه وإخوته فى مساكن الهيئة . ومساعده الطموح الذى يرغب أن يتحول من القيادة فوق الأرض إلى قيادة الطائرات التى تشق عنان السماء . وهناك علاقة قوية بين السائق ومساعده الذى يود الاقتران بأخته . تلك التى تنفر من ملابس السائقين المليئة بالزيت وتسعى إلى التطلع نحو عالم آخر ملىء بالملابس الأنيقة والحفلات الباهرة والسيارات الفارهة . وهى دائما تبتعد عن هذا العالم باحثة لنفسها عن يوتوبيا مضادة ، ولكنها بعد أن يدخل أخوها السجن تعود لتلتهم الحسرة . وتعيش مع الندم .

وهناك رجل آخر يعمل سائق قطار فى فيلم « دايما معاك » ١٩٥٤ . إنه يحب فى كل محطة فتاة . كالبحار له فى كل مدينة عشيقة . وإحدى هؤلاء الفتيات هى إبنة رئيسه المباشر . وهو لا يحس بالمشاعر التى تكنها له الفتاة (فاتن حمامه) التى أواها فى داره المتواضعة ، والتى تكيد له المقالب . حيث يدعى أنه يعمل بمهنة أخرى أهم من مهنة سائق القطار .

وإذا كان القطار مكان للقاء فى الكثير من الأحيان . فهو أيضاً مكان للوداع بطبع الحال . فى فيلم « الباب المفتوح » لهنرى بركات ١٩٦٣ تودع فتاة حبيبها المسافر إلى مكان بعيد . وفى « العصفور » ١٩٧٣ يتم توديع الجنود

المسافرين إلى الحرب . وفى « حكاية العمر كله » لحلمى حليم ١٩٦٦ يودع المطرب فريد حبيبته التى أحبت أخاه الصغير وآثرت أن تتزوجه . وهناك لحظة وداع مشابهة فى فيلم « ميرامار » لكمال الشيخ ١٩٦٩ بين الثورى اليسارى وحبيبته المتزوجة . وفى إحدى لقطات « يوم من عمرى » لعاطف سالم ١٩٦٣ يودع صلاح حبيبته نانى كى تسافر إلى أهلها فى الإسكندرية . ويظل واقفا متألماً فى المحطة بعد أن يتحرك القطار ليجدها جالسة على أحد المقاعد بعد أن نزلت منه . فهى أساسا تكذب عليه ..

والوداع فى القطار سبب فى الكشف عن حقيقة المشاعر عندما يودع المطرب الفتاة التى يتصورها زوجة لأبيه فى « الآنسة ماما » ، ويسافر معها بعد أن تتحقق المشاعر الصادقة لكل من الأب والإبن والمطربة . وفى «فجر يوم جديد» ليوسف شاهين١٩٦٤ يتم الوداع بين المرأة التى تحب شابا يصغرها بسنوات عديدة فى محطة القطار باحثا لنفسه عن يوم آخر يختلف عن الأمس.

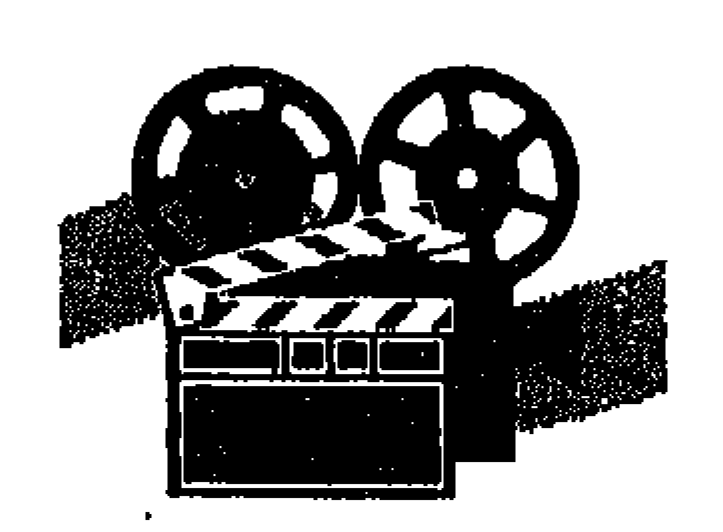
والقطارات فى السينما المصرية لم تأخذ هذه الأشكال من العلاقات فقط . فهناك جزء كبير من فيلم « منتهى الفرح » تدور أحداثه داخل القطار . الجنود العائدون من حرب اليمن الذين يستقبلهم أبناء الشعب فيغنى لهم بعض المطربين والمطربات داخل القطار . ونفس هذه الأجواء يمر بها الجندى محمد حين يعود من الحرب ففى أعقاب حرب ١٩٦٧ نرى الركاب يسخرون منه بإلقاء نكات على هزيمة الجيش فى يونيو ١٩٦٧ . لكنه حين يعود من الحرب عام ١٩٧٣ نجد الركاب يقابلونه بكل إجلال وتعظيم فى نفس القطار وذلك فى فيلم « الرصاصة لاتزال فى جيبى » لحسام الدين مصطفى ١٩٧٥ .

وقد حاولت الأفلام الغنائية تصوير الكثير من أغنياتها فى القطارات . ليلى مراد تغنى للأعمال الخيرية فى « قلبى دليلى » . ومحمد عبد الوهاب يغنى للوابور فى « يحيا الحب » حين تزداد الصلة بين الشاب فتحى وحبيبته

نادية . أما فريد الأطرش فيغنى « يا مجبل يوم وليلة » وهو يتخفى فى أحد القطارات فى «إنت حبيبى» . كما غنت صباح فى القطار فى « الآنسة ماما » .

وقد سميت الكثير من الأفلام بأسماء القطارات حتى وإن لم تدر أحداثها أو بعض منها داخل القطارات . فقد استخدم كلمة « القطار » فى الكثير من الأحيان بمعنى مجازى مثل « ومضى قطار العمر » . إلا أن « قطار الليل » هو أهم الأفلام المصرية التى صَوّرت القطار فى أغلب أحداثه ، يليه فيلم «القطار» لأحمد فؤاد ١٩٨٦ حول قطار تعرض لكارثة بعد أن اقتتل السائق ومساعده .

وكما أشرنا فإن السينما المصرية قد اهتمت بالقطار كوحدة مكانية فقط دون الولوج إلى ما يمكن أن يحدث حقيقة فيه وذلك باستثناء « باب الحديد » فعالم القطارات ثرى إلى حد بعيد بالشخصيات والأحداث .. وسوف نرى أن القطارات قد قل ظهورها فى السينما خلال العشرين عاما الماضية . وكنا نجد أن عربات الدرجة الأولى فى أفلام الأربعينات والخمسينات كانت تكسب راكبيها طابعا خاصا ، فهى عبارة عن مقصورات مغلقة يمكن أن تضم داخلها مجموعة من الناس يمكنهم أن يرتبطوا بعد لحظات بعلاقات وطيدة عكس القطارات الحديثة التى تقل فيها درجة الخصوصية . ويمكن أن يوجد الكثير من الشخصيات الهامشية التى لا لزوم لها فى عربة واسعة قد تضم مائة مقعد . وقد صورت هذه العربات فى بعض لقطات من « سنوات الحب » و « العش الهادئ » ، « بخيت وعديلة » .



للمؤلف

في الرواية :

١ – لماذا ؟ (دار المطبوعات الجديدة ١٩٨١)
٢ – أوديسانا (دار المطبوعات الجديدة ١٩٨٢)
٣ – الثروة (المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٣)
٤ – البديل (هيئة الكتاب ١٩٨٧)
٥ – وقائع سنوات الصبا (دار الإنماء الحضارى ، حلب ، ١٩٩٤)
٦ – زمن عبد الحليم حافظ (المركز الفضى) ١٩٩٦ .

في الترجمة :

١ – آلهة الذباب – عن ويليام جولدنج (دار الهلال ١٩٨٤)
٢ – شحاذون معتزون – عن البير قصيرى (هيئة الكتاب ١٩٨٧)
٣ – العاشق – عن مرجريت دوراس (هيئة الكتاب ١٩٩١)
٤ – منزل الموت الأكيد – عن البير قصيرى (سعاد الصباح ١٩٩٢)
٥ – رجل عديم الأخلاق – عن اندريه جيد (دار الهلال ١٩٩٢)
٦ – العنف والسخرية – عن البير قصيرى (دار الهلال ١٩٩٣)
٧ – كسالى فى الوادى الخصيب – عن ألبير قصيرى (نوافذ – ١٩٩٧)
٨ – اقتسام الظهيرة – عن بول كلوديل (المسرح العالمى ١٩٩٦)

في الدراسات :

١ – الاقتباس فى السينما المصرية (ط٤) (دار الأمين ١٩٩٧)
٢ – الرواية اليهودية فى الولايات المتحدة (آفاق عربية ١٩٨٦)
٣ – رواية التجسس (نهضة مصر ١٩٩١)
٤ – جائزة نوبل : أضواء وأسرار (دار المعارف ١٩٩٣)
٥ – الخيال العلمى أدب القرن العشرين (الدار العربية ١٩٩٣)
٦ – موسوعة الأفلام العربية (بيت المعرفة ١٩٩٤)
٧ – موسوعة جائزة نوبل (مكتبة مدبولى ١٩٩٦)
٨ – الحب فى السينما (دار الأمين ١٩٩٦)
٩ – الأدب العربى المكتوب بالفرنسية (هيئة الكتاب ١٩٩٧)
١٠– الأدب فى السينما (دار الأمين ١٩٩٧)
١١– موسوعة الممثل فى السينما المصرية (دار الأمين ١٩٩٧)

في أدب الأطفال :

– حكايات غيرت الدنيا – أجمل حكايات البحر – العملاق – حكايات سينمائية مثيرة – آلة الزمن العجيبة – مغامرات رأفت الهجان (دار الهلال) .
– أجمل حكايات الدنيا (٥٠ كتاباً – نهضة مصر ١٩٩١) . – ألغاز الشروق (٢٠ كتاباً –١٩٩٤) .
– دائرة معارف الهلال للأولاد والبنات (٥ كتب – ١٩٩٦) .
– مغامرات آلة الزمن العجيبة (هيئة الكتاب – ١٩٩٦) .
– مغامرات سينمائية مثيرة (١٠ كتب – مركز الكتاب ١٩٩٦) .
– صديقى قنديل البحر (قطر الندى – ١٩٩٦) .
– خيال × خيال (٦ كتب دار الشروق – ١٩٩٧) . – حسين القبانى (دار المعارف – ١٩٩٧) .

ما أجمل رؤية الأفلام على الشاشة .. وما أجمل أيضاً التعرف على هذه الأفلام فى صفحات الكتب المتخصصة فالسينما المصرية مليئة بالأفلام المثيرة للشجن ولكن مكتبة السينما المصرية لاتزال تحتاج الكثير من الكتب لإشباع حب الناس للفن السابع .

وقد بادرت دار الأمين بتقديم مجموعة من الكتب المتخصصة ليطالعها الناس بهدف التأكيد على أن السينما فن للإمتاع وثقافة تخاطب العقل .. وذلك بمناسبة الاحتفال بمئوية السينما العالمية ، ومرور سبعين سنة على إخراج أول فيلم روائى ، ومن هذه الكتب تقـــدم :

١ - الحب فى السينما المصرية .
٢ - الاقتباس فى السينما المصرية .
٣ - العنف فى السينما المصرية .
٤ - الأدب فى السينما المصرية .
٥ - موسوعة الممثل فى السينما المصرية .
٦ - المرأة فى السينما المصرية .
٧ - الكوميديا فى السينما المصرية .
٨ - السينما الغنائية .
٩ - السينما التاريخية .
١٠ - السينما السياسية .

الناشر

دار الأمين طباعة • نشر • توزيع DAR AL-AMEEN
٨ شارع أبو المعالى (خلف المعهد البريطانى) العجوزة. تليفون/ فاكس ٣٤٧٣٦٩١
١ شارع سوهاج من شارع الزقازيق (خلف قاعة سيد درويش) الهرم. الجيزة
١٠ شارع بستان الدكة من شارع الألفى مطابع سجل العرب. القاهرة ت : ٥٩٣٢٧٠٦